



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Transgresje tabu w New French Extremity

Author: Aleksandra Giera-Pander

Citation style: Giera-Pander Aleksandra. (2014). Transgresje tabu w New French Extremity. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT NAUK O KULTURZE I STUDIÓW
INTERDYSCYPLINARNYCH

mgr Aleksandra Giera-Pander

Transgresje tabu w New French Extremity

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem naukowym
prof. zw. dra hab. Tadeusza Miczki

KATOWICE 2014

SPIS TREŚCI:

SŁOWO WSTĘPNE.....	5
---------------------------	----------

ROZDZIAŁ 1

TRANSGRESJA.....	7
-------------------------	----------

1.1. Transgresyjność w nauce. Wprowadzenie.....	7
1.2. Charakterystyka i rodzaje transgresji.....	12
1.3. Transgresja w kinie.....	19
1.4. Pojęcie transgresji w rozważaniach badaczy.....	21
1.4.1. Foucault o koncepcji Bataille'a.....	21
1.4.2. Arnaud i Excoffon-Lafarge o doświadczaniu granic.....	23
1.4.3. Porębski i teatralizacja transgresji.....	24
1.4.4. Transgresja jako gra w rozważaniach Józefa Kozieleckiego.....	26
1.4.5. Bataille o transgresjach.....	27
1.4.6. Foucault subiektywnie o transgresji.....	34
1.4.7. Święto. Sacrum. Transgresja. Roger Caillois.....	37
1.4.8. Transgresja w badaniach Marii Janion.....	40

ROZDZIAŁ 2

NEW FRENCH EXTREMITY – GENEZA I CHARAKTERYSTYKA.....	44
---	-----------

2.1. Pierwsze symptomy.....	44
2.2. Filmowe lata 90.....	45
2.3. Fenomen La Fémis.....	50
2.4. New French Extremity - geneza i charakterystyka.....	57
2.5. Horror po francusku.....	67

ROZDZIAŁ 3

NEW FRENCH EXTREMITY I KRYTYCY.....	74
--	-----------

3.1. Manifest Jamesa Quandta.....	74
3.2. Niepokojąca moc francuskiego kina. Artykuł Jonathana Romney'a.....	81
3.3. Francuskie kino ciała. Artykuł Tima Palmera.....	88
3.3.1. Filmowa transgresja i krytycy.....	94
3.3.2. Kino sensacji.....	98

ROZDZIAŁ 4

SYLWETKI GŁÓWNYCH PRZEDSTAWICIELI NEW FRENCH

EXTREMITY.....	106
4.1. Rzeczywistość filmowana okiem filozofa. Przypadek Bruno Dumonta.....	106
4.2. Eksperymentalne kino Philippe’a Grandrieux.....	113
4.3. Wstydlive przyjemności François Ozona.....	120
4.4. Przeciw wszystkim. Narkotyczne wizje Gaspara Noé.....	128
4.5. Przypowieści Patrice’a Chéreau.....	136

ROZDZIAŁ 5

NEW FRENCH EXTREMITY OCZAMI KOBIET.....

5.1. Kobiety za kamerą.....	143
5.2. Pożegnanie z Afryką. Twórczość Claire Denis.....	149
5.3. Bajki tylko dla dorosłych Catherine Breillat.....	157
5.4. Romans z horrorem. Kino Mariny De Van.....	164

ROZDZIAŁ 6

EUROPEJSKIE KONTEKSTY I KONTYNUACJE.....

6.1. Europejski Nowy Ekstremizm.....	169
6.2. „Cinephile” 8.2.....	171
6.3. Moralista, Michael Haneke.....	173
6.4. Skandynawski, czyli zwyczajny. Ekstremizm według Lukasa Moodyssona....	178
6.5. Ujarmianie wielokulturowości w filmach Fatiha Akina.....	185
6.6. Czy istnieje polskie kino ekstremalne?.....	193

ROZDZIAŁ 7

TRANSGRESJE TABU.....

7.1. Tabu, czyli o czym się nie mówi.....	201
7.2. Gwałt.....	208
7.3. Kazirodztwo.....	219
7.4. Kanibalizm.....	232
7.5. Odmieńcy.....	243
7.6. Śmierć.....	257

7.7. Seks i seksualność.....	273
7.8. Przemoc.....	288
KONKLUZJE.....	305
BIBLIOGRAFIA CYTOWANA I PRZYWOŁYWANA.....	310
KATALOG FILMÓW NEW FRENCH EXTREMITY.....	319
INDEKS FILMÓW.....	324

SŁOWO WSTĘPNE

W mojej pracy chciałabym przedstawić podejście do kwestii transgresji tabu we współczesnym kinie francuskim. Idealnym pretekstem do tego jest pojawienie się przed kilkunastu laty tendencji dziś nazywanej New French Extremity. Zjawisko to sytuuje się z daleka od głównego nurtu, ale przedstawia odwieczne kwestie istotne, nurtujące, drażniące i kontrowersyjne dla człowieka oraz ich współczesne interpretacje.

Podejście ludzi do kwestii tabu zmieniało się na przestrzeni lat, we Francji jednak ewoluowało ze zdwojoną siłą. Perspektywa ta nie dziwi patrząc wstecz na historię i kulturę Francji, a zwłaszcza sztukę i kino.

Twórcy Nowej Francuskiej Ekstremy „eksperymentują” na człowieku - jego psychice, ciele, intymności oraz w obszarach aktywności społecznej. Obserwują go przez pryzmat naturalnych skłonności – zwierzęcych instynktów, wrodzonych, pierwotnych popędów, a także zmian i transformacji tożsamości pod wpływem poziomu socjalizacji, kulturalizacji. Odczytują i detabuizują tematykę antropologiczną poprzez transgresję, redefiniują ją nadając jej nowe znaczenia i wydźwięk emocjonalny, wykorzystując do tego pozornie bezpieczną kamerę.

Kino Nowej Francuskiej Ekstremy jest studium badania granic możliwości psychiki i możliwości człowieka pod wpływem ekstremalnych impulsów, rozpalenia tłumionych popędów. Innymi słowy dokonuje redefinicji znaczenia „wrodzonego zła”, zakorzenionego w człowieku oraz kwestii granic moralności ukształtowanych przez kulturę. Ekstremalne obrazy są metaforycznymi pytaniami o wpływ konsumpcji, o proces dehumanizacji, o granice wolności.

Żeby przybliżyć specyfikę tej kontrowersyjnej tendencji w kinie francuskim, chciałabym przedstawić historyczne i społeczne nastroje sprzyjające rozwojowi Ekstremy. Poprzez prezentację sylwetek twórców chciałabym przedstawić zjawisko wyrosłe na gruncie francuskim, ale szybko rozprzestrzeniające się po całej Europie. W systematyzowaniu informacji istotne będzie podejście krytyków, a także przedstawienie europejskich kontekstów i późniejszych kontynuacji motywów ekstremalnych w twórczości (nie tylko europejskich) artystów.

Ważną rolę w kształtowaniu się Nowej Francuskiej Ekstremy odegrały i odgrywają kobiety i dlatego chciałabym w osobnym rozdziale przybliżyć ich twórczość, ich widzenie świata, interpretację zjawisk.

Pracę chciałabym podzielić na dwie części. Pierwszej nadać charakter terminologiczny i systematyczny. Istotną kwestią będzie w niej zebranie informacji na temat definicji transgresji, rozumienia i ewolucji jej znaczenia. Postaram się przybliżyć stanowiska badaczy, kształtujące się na przestrzeni lat. Chciałam przedstawić różne podejścia naukowców, autorów i badaczy, ich interpretacje i ocenę koncepcji transgresji, a przy tym wyłonić rys historyczny. W części teoretycznej chciałam zawrzeć również najważniejsze koncepcje dotyczące zagadnień transgresyjnych, które pojawiły się także (oprócz akademickiego) na gruncie literackim.

W mojej pracy równie istotnym zadaniem będzie charakterystyka i opis zjawiska New French Extremity. Chciałabym zebrać i skatalogować informacje o przebiegu działalności reżyserów związanych z New French Extremity. Przedstawić sylwetki twórców i ich specyficzną, autorską wizję kina i drogę do „filmowej ekstremy”, którą rozumieją bardzo indywidualnie. Udowodnić, że marginalizowana tendencja w kinie francuskim przyczyniła się do rozprzestrzenienia i pokazywania (kopiowania?) zjawiska w kinie europejskim, a nawet światowym.

W drugiej części, analitycznej chciałabym poprzez subiektywny wybór filmów przedstawić jak wygląda kwestia podejścia do (antropologicznego) tabu, jego odważnego przekraczania (tożsamego z transgresją) zmian jakie nastąpiły w wyniku postępu cywilizacji. Równocześnie żeby móc „przekraczać” należy określić granice, normy, ramy, systemy społeczne – te chciałabym spróbować wyłonić z antropologii, historii kultury i cywilizacji oraz europejskiej tradycji.

W części analitycznej chciałabym poruszyć również te najbardziej nurtujące i kontrowersyjne kwestie, najczęściej odsłanianie przez francuskich reżyserów, a zarazem będące wyznacznikiem Nowej Francuskiej Ekstremy – seksualność, przemoc, przemoc seksualna, odmieńców, śmierć, relacje kazirodcze, kanibalizm. Skonfrontować je z wybranymi obrazami, formą prezentacji i interpretacją sugerowaną przez samych twórców, przedstawicieli New French Extremity.

Oprócz charakteru akademickiego chciałabym, by moja praca była refleksją na temat zmian mentalności człowieka, pytaniem o etykę ludzką, o granice kultury, o proces dehumanizacji, wyzbycia się ograniczeń moralnych oraz o kierunek, którym podąża człowiek, a w ślad za nim kino.

ROZDZIAŁ 1

TRANSGRESJA

1. 1. Transgresyjność w nauce. Wprowadzenie.

Termin „transgresja” oznacza przekraczanie, „wyjście poza”, naruszenie granic. Pierwsze transgresje zaobserwowano i opisano w genetyce, później również pojęcie to zaadaptowała geografia. W humanistyce, a zwłaszcza w psychologii, filozofii, socjologii i naukach o kulturze, opisuje pewien niedefiniowalny wcześniej obszar zjawisk mających na celu „wykroczenie poza-”, „przekroczenie czegoś-”, „wyjście za-”, a nawet „wykluczenie”. Transgresja daje początek nowym formom wyrazu, wynikłym z buntu, niezgody na powszechnie panujące normy i zasady. Daje możliwość zaistnienia zjawiskom i działaniom dotąd odrzucanym, nie mieszczącym się w kanonach przyjętego porządku i prawa. Bywa niebezpieczna, ale zarazem jest nieunikniona. Jest wynikiem postępu cywilizacji, poszukiwania nowego, odrzucaniu doświadczenia, a odważnej penetracji obszarów społecznego tabu.

Działania transgresyjne polegają na intencjonalnym wychodzeniu poza to, czym jesteśmy i co posiadamy. Dzielimy je na ekspansywne i twórcze. Pierwsze, polegają na przełamywaniu dotychczasowych granic, drugie natomiast mają na celu poszerzenie granic poznania, rozwój kultury, rozbudowanie światopoglądu. Opierają się na tworzeniu nowych wzorów i wartości. Dzięki nim stajemy się bogatsi o doświadczenia, podnoszą nasz poziom wiedzy, rozszerzają punkt widzenia i wrażliwość. Realizacja kolejno wyznaczonych etapów działań transgresyjnych, zwiększa motywację do dalszych posunięć - wykraczających poza te wcześniej dokonane - poszerzających zjawisko, zachowanie, termin, bądź dyscyplinę. Transgresje mogą być skierowane ku rzeczom, ludziom (altruizm, władza, nowy ład społeczny), symbolom (nowa wiedza, idee, sztuka, nurt), a także ku sobie (autokreacja, samorozwój, także autodestrukcja). Transgresja nie jest tożsama z pojęciem „twórczość”, jest pojęciem szerszym, zawiera w sobie również działania ekspansywne. Nie da się jednoznacznie ocenić zjawiska, gdyż niesie ono z sobą zarówno konstruktywne, jak i te destrukcyjne konotacje, ich filtrem jest etyka obserwatora lub uczestnika.

Koncepcję transgresji na gruncie polskim opisał Józef Kozielecki. Dotyczy ona możliwości jednostki. Autor rozumie transgresję jako "zjawisko polegające na tym, że

człowiek intencjonalnie wychodzi poza to czym jest i co posiada". Warto podkreślić, że koncepcja ta zawiera aspekty pozytywne i negatywne. Wykraczając poza granice powszechnie przyjęte i obowiązujące, człowiek może kształtować nowe struktury lub burzyć dotychczasowy porządek. Transgresja wpływa zatem na ewolucję kultury oraz zmianę zachowań społecznych.

Kozielecki wyróżnił dwa rodzaje transgresji: indywidualną (jednostkową) i zbiorową (ponadjednostkową). Indywidualna jest skoncentrowana na działaniu jednostki wokół własnej osoby, kreowaniu siebie, modelowaniu „ja” według własnego projektu. Zbiorowa natomiast ukierunkowana jest na działania społeczne, decyzje podejmowane przez grupy i ich konsekwencje w postaci osiągnięć zarówno materialnych jak i intelektualnych. Dzięki transgresji zbiorowej tworzy się i wciąż rozwija nauka, kultura i sztuka.

W dalszej części pracy postaram się wyróżnić, przybliżyć i skatalogować rodzaje transgresji i towarzyszące jej działania.

Pojęcie granicy

Termin granica w ujęciu transgresji kulturowej jest rozumiany bardzo szeroko. Wyróżniamy granice fizyczne (przeszkody fizyczne), biologii (możliwości i wydajność organizmu), społeczne (nakazy i zakazy społeczne, pozycja społeczna, zakres posiadanej wiedzy), symboliczne, czyli intelektualne (posiadana wiedza o świecie i sobie samym), kulturowe (zbiór norm typowych dla danej kultury).

Zbiory granic dzielimy na przekraczalne, nieprzekraczalne i absolutne. Granice przekraczalne warunkowane są przez odpowiedni moment historyczny i postęp cywilizacyjny, który gwarantuje możliwość wprowadzenia zmian (np. reformy gospodarcze, wynalazki). Granice nieprzekraczalne zależą od poziomu rozwoju jednostki, bądź grupy, nie mogą zaistnieć na danym etapie, ze względu na brak wiedzy, doświadczenia i zdolności intelektualnych. Granice absolutne, to limity, których z założenia nigdy nie uda się przekroczyć (na danym etapie historycznym, za pomocą znanych na ten moment metod). Mamy wtedy do czynienia z brakiem działań transgresyjnych, a zatem z brakiem rozwoju kultury.

Transgresyjne światy ekspansji

Ważnym aspektem działań transgresyjnych jest przestrzeń ich realizacji. Kozielecki prowadzi rozważania na ten temat, zastępując przestrzeń społeczno-kulturową, pojęciem „świata ekspansji”. Jest to termin umowny, tworzący sztuczny świat, w którym rozgrywają się

procesy transgresji. A zatem działania te zwrócone są ku czterem względnie niezależnym światom ekspansji:

- światowi materialnemu – tzw. transgresja naturalna, skierowana „ku rzeczom”, przedmiotom – prowadzi do zwiększenia posiadania dóbr materialnych, wytworów kultury. Odgrywa kluczową rolę na drodze człowieka do dobrobytu. Na ekspansję materialną mają wpływ następujące czynniki:
 - gęstość - zależy od epoki historycznej, hierarchii społecznej oraz prezentowanego stylu życia. Jest głównie nastawiona na produkcję i konsumpcję.
 - różnorodność - jest bezpośrednio związana z konsumpcją (oferta usług staje się bogatsza w miarę zwiększania się na nią popytu).
 - indywidualizacja - związana ze specjalizacją dziedzin, zawodów, grup społecznych, subkultur. Ukierunkowanie na konkretnego konsumenta, na jednostkę, a nie jak kiedyś na zbiorowość. Człowiek zaspokaja w ten sposób (często fałszywe) przekonanie o własnej oryginalności.
 - innowacja - jest związana głównie ze zdobyczami techniki, wynalazkami. Nowe towary wypierają stare, w myśl idei „nowe – lepsze”.
 - fragmentaryzacja - związana jest z zwiększeniem zapotrzebowania na zaspokojenie wszystkich potrzeb człowieka na raz, w jednym miejscu, a także upadkiem ideałów, ambicji i poczucia misji (np. galeria handlowa; kultura wysoka z konsumpcyjną występują obok siebie nawet w nazwie [sic!]).
- światowi społecznemu – ukierunkowana na człowieka i działania ludzi. Ma na celu rozszerzenie władzy i kontroli nad innymi, poszerzenie wolności jednostki. Działania te mają dwa oblicza: „zorientowane na własne ja” i na „innych”, stąd mogą mieć charakter pozytywny lub negatywny. Świadomość znajomości własnych możliwości i ograniczeń, a także zdolność do samokontroli pobudzają wrażliwość jednostki. Poszerzenie perspektywy o punkt widzenia Innego daje poczucie alternatywnego wartościowania, pozwala zrozumieć intencje innych, prowadzi do altruistycznych reakcji. Samowiedza i wiedza o Innym pozwala przekroczyć granice ludzkiego egoizmu. Motywy i sposoby zdobywania władzy zależą od formy kultury, która kształtuje charakter jednostki. Doświadczenie i tradycje pokoleń wpływają na sposób realizacji stanowiska przywódcy, podejścia do podwładnych,
- światowi symbolicznemu – tzw. transgresje „ku symbolom” lub intelektualne, prowadzące do powstania procesów twórczych, działań naukowych, eksperymentów,

poszerzaniu dyscyplin naukowych. Wzbogacają wiedzę o świecie, obnażają tabu kulturowe, świadomie zawłaszczają tradycje innych kultur, zapożyczając lub tworząc hybrydyczne zwyczaje. Zmuszają umysł do obserwacji i interpretacji zjawisk. Myślenie to nie ma charakteru twórczego, ale jest innowacyjne, poszerza granice widzenia zjawiska. W większości przypadków należy do katalogu transgresji typu P.

Wyróżniamy cztery formy transgresji intelektualnych:

- interpretację i reinterpretację, są one specyficznym rodzajem komentarza utworu, zjawiska, dzieła sztuki. Polega na odczytaniu tekstu przez pryzmat kontekstu kulturowego i historycznego, a także zasobu wiedzy o formie wyrazu analizowanego dzieła. Zależy w dużej mierze od erudycji badacza, zakresie wiedzy w danej dziedzinie oraz tradycji społecznej i kulturowej. Nierzadko na jakość interpretacji wpływa ideologia wyznawana przez grupę lub jednostkę.

- elaborację, która w pewien sposób wspomaga interpretację, dopełnia ją. Jest zjawiskiem częstym, gdyż człowiek cały czas uzupełnia proces doskonalenia umiejętności. Badający zjawisko, bądź dzieło sztuki, wykorzystuje własną wiedzę i niejako odczytuje je „po raz kolejny na nowo”, intuicyjnie dodając i uzupełniając wiedzę aktualną o punkty niejasne. Analizowane zdarzenie lub dzieło staje się wówczas pełniejsze. W tego rodzaju transgresji istnieje również zagrożenie, którym jest niewystarczająca wiedza podmiotu badającego lub zbyt radykalne, jednostronne podejście ideologiczne.

- inkluzję (zwykle występuje w połączeniu z ekskluzją), polega ona przekroczeniu granicy widzenia świata jedynie przez hermetyczny pryzmat jednej, dobrze nam znanej kultury i własnego doświadczenia. Wprowadza ona w dobrze nam znane struktury organizacji kulturowej, religijnej, czy państwowej, obce rytuały, symbole, idee, osiągnięcia innych społeczności. Transgresja ta wymaga dużego zaangażowania intelektualno-poznawczego, a także tolerancji i otwarcia na „obce/nowe”. Najczęstszym jej przykładem są zapożyczenia symboli, przenikanie się kultur, wykorzystywanie rozwiązań ustrojowych, bądź reform na gruncie politycznym, a także przenikanie się starych tradycji z ich nowymi, współczesnymi formami. Zagrożeniem dla rozwoju kultury jest tutaj kopiowanie wzorów i idei, których nie da się przenieść oraz brak kreatywnego myślenia.

- rekonstrukcję, polega na przewartościowaniu i reorganizacji składników wpływających na prawidłowy ogląd i interpretację zjawiska lub dzieła sztuki.

Zagrożeniem są tutaj ubytki pamięci lub zła wola człowieka, deformują one informację, w wyniku czego powstają miejsca niewyjaśnione lub niezrozumiałe.

- odsłanianie, czyli demaskacja tabu kulturowego. W każdej społeczności istnieją granice, których posługując się zasadą „dobrego smaku” przekraczać (czasami pod groźbą sankcji karnych) nie wolno. Przykładem może być cenzura. Odsłanianie jednak, pomimo dwuznacznie moralnego charakteru, ma wartość pozytywną - wzbogaca wiedzę człowieka, obnaża (zwykle złe) zachowania, które staramy się ukryć.

- światowi wewnętrznemu, tzw. transgresje „ku sobie”. Zorientowane są na przekraczanie granic związanych z własnym słabościami, ograniczeniami fizycznymi, a także na udoskonalanie własnego potencjału twórczego i kreatywnego. Są one o tyle trudne do zaistnienia, gdyż zwykle wymagają wysiłku poznawczego i gorzkiej oceny w stosunku do samego siebie. Ważnym pojęciem jest tzw. *koncepcja Ja*, składa się z samooceny fizyczności, osobowości, cech charakteru, poziomu wiedzy oraz stosunku do innych. Ma silny wydźwięk emocjonalny. *Ja* dzielimy na: *Ja aktualne* i *Ja możliwe*. *Ja aktualne* jest opisem tego jaki człowiek jest w danym czasie – jak wygląda, jak się zachowuje, jaki wykonuje zawód, czym się interesuje. Samoocena jest subiektywna, w wyniku czego czasami może być nieprawdziwa lub przekoloryzowana. Jednostka zazwyczaj hiperbolizuje własne osiągnięcia, a pomija cechy negatywne. *Ja możliwe* (lub *Ja potencjalne*), to projekcja tego kim człowiek może być w przyszłości, na podstawie obserwacji autorytetów, potencjałów własnych zdolności oraz dotychczasowego doświadczenia. Pełna świadomość *Ja możliwego* daje motywację do działania, pokonania własnych słabości, osiągnięcia wyznaczonego celu. Transgresje ukierunkowane na przekroczenie granicy możliwości człowieka są długie i skomplikowane, jednak zwykle przynoszą pozytywne efekty – pozwalają na zmianę *Ja możliwego* w *Ja realne*.

Niewystarczająca motywacja, słabość charakteru, czy porażka w działaniach nastawionych na pewny sukces zmieniają kierunek transgresji – z konstruktywnej w destruktywną. Wywołują one niekorzystne dla człowieka zmiany, hamują rozwój, dezorganizują, niszczą zdrowie i kondycję fizyczną.

1. 2. Charakterystyka i rodzaje transgresji

Działania ochronne i transgresyjne

Za Kozińskim wyróżniłam dwa rodzaje działań¹, w wyniku których możemy mówić o zachodzących transgresjach: działania ochronne i działania transgresyjne.

Działania ochronne (zachowawcze, adaptacyjne) mają na celu podtrzymanie dotychczasowego stanu rzeczy, czy równowagi w życiu społecznym. Człowiek jest ukierunkowany na dążenie do osiągnięcia typowych dla niego wartości materialnych i duchowych oraz zaspokajania podstawowych potrzeb. W przypadku ich deficytu, mamy do czynienia z zaburzeniem zwyczajowego stanu bycia lub posiadania, czyli z homeostazą.

Dzięki prawu homeostazy jednostka redukuje napięcie w wyniku rozbieżności między stanem faktycznym a pożądanym. Jednocześnie wytwarza się motywacja do wyrównania poziomu sprzed straty. Podejmowane przez człowieka działania ochronne pozwalają utrzymać lub przywrócić normalny poziom życia.

Działania ochronne odgrywają kluczową rolę w życiu, dzięki nim człowiek osiąga równowagę zarówno w życiu biologicznym, psychicznym jak i społecznym. Warto zwrócić uwagę, że są one nawykowe, rutynowe, cykliczne, zazwyczaj dotyczą tej samej, dobrze znanej przestrzeni, dlatego nazywa się je również wgraniczonymi. Działania adaptacyjne wyznaczane są przez czas cykliczny – dzień lub noc, pory roku. Są one wdrukowane w naszą świadomość i nie wymagają specjalnego zaangażowania. Wiedzę o nich czerpiemy z obserwacji i doświadczenia nabytego w danej kulturze. Wykonywanie tych czynności jest dla ludzi koniecznością, ze względu na uwarunkowania biologiczne i społeczne.

Zachowania ochronne możemy podzielić na: zapobiegające utracie potrzebnych dóbr, czyli te, które redukcją ryzyko utraty dotychczasowego stanu posiadania (np. zabezpieczenie własnego terytorium), oraz usuwające aktualny deficyt wartości, pozwalające na wyrównanie i utrzymanie przyjemnego stanu równowagi (np. zaspokajanie głodu). Oba typom zachowań można zapobiegać dzięki dobrze znanym środkom materialnym, bądź symbolicznym.

Drugim typem działań są działania transgresyjne. Celem tych działań jest wychodzenie „poza”, przekraczanie granic – codziennych, nawykowych, powszechnych - a co za tym idzie rozszerzenie horyzontów i tworzenie nowych wartości (zarówno pozytywnych jak i negatywnych). Dzięki doświadczeniom, myśleniu i podejmowaniu odpowiednich decyzji, człowiek przekracza granice dotychczasowej aktywności, stara się poszerzyć własne

¹Por. J. Koziński, *Transgresja i kultura*, Żak, Warszawa 2002, s. 39.

możliwości, przełamuje ograniczenia biologii, wykracza poza normy kulturowe, bądź ustanawia nowe, a także zmienia fundamentalne zasady moralne. Działania transgresyjne prowadzą do nowych odkryć, wynalazków, tworzenia oryginalnych dzieł sztuki, koncepcji społecznych i politycznych, czy formułowania rewolucyjnych teorii (transgresje intelektualne). Działania te mogą powodować zarówno rozwój jak i regres. Warto podkreślić, że do działań transgresyjnych nie należą zmiany losowe i przypadkowe, mimo iż często wiążą się z całkowitym zaburzeniem norm wyznaczonej granicy zachowania, charakteru, czy panującego porządku. Działania transgresyjne rozwijają się później niż działania ochronne. Warunkiem pojawienia się tych działań jest osiągnięcie przez jednostkę wysokiego poziomu rozwoju funkcji psychicznych oraz posiadanie pewnego doświadczenia poznawczego i społecznego.

Dla obu typów działań możemy wyróżnić cechy charakterystyczne, które większości przypadków są swoimi opozycjami. Cechami charakterystycznymi działań ochronnych są²: celowość (nastawienie na zdobycie konkretnego celu, za pomocą dobrze znanych środków), powtarzalność (np. pór roku, rytuałów dnia codziennego, życia religijnego), planowanie (związane z przewidywalnością), przewidywalność (związana z cyklicznością czynności), zależność od czynników zewnętrznych (np. przyroda, charakter, osoby trzecie, system nagród i kar), nastawienie na *status quo* (np. utrzymanie dotychczasowego poziomu życia), konieczność (muszą zaistnieć, gdyż dotyczą podstawowych czynności życiowych). Działania transgresyjne natomiast są w większości przypadków ich przeciwieństwem, zatem są częściej zaangażowane (np. poszukiwanie, konstruowanie, reformowanie, odkrywanie), zazwyczaj jednorazowe (np. prawa i koncepcje zostają odkryte tylko raz), spontaniczne (ich reguły nie są z góry określone), trudniej je przewidzieć, (nieplanowane), uzależnione od wewnętrznych pobudek jednostki (np. potrzeba poznawcza, twórcza, ciekawość, zainteresowanie), nastawione na zmianę (zmianę kulturową, struktur, rzeczywistości, pozytywną lub negatywną), możliwe (niekoniecznie muszą się realizować).

Transgresje typu H i Transgresje typu P

Transgresja typu P to transgresja psychologiczna, nazywana również zwyczajną lub prywatną. Obejmuje działania przekraczające dotychczasowy zakres osiągnięć człowieka. Postępy z punktu widzenia możliwości jednostki oraz wykorzystanie wiedzy i doświadczenia nabytego w toku nauczania. Transgresje te dotyczą głównie jednostki bądź

² Zob. tamże, s. 49 – 52.

małej grupy. Przymiotniki „zwyczajna” i „prywatna” określają przestrzeń, w której najczęściej zachodzą. Nie wykluczamy jednak możliwości wystąpienia transgresji psychologicznej w dużej grupie - społeczeństwie, a jej echa odbijają się w przestrzeni publicznej. Transgresje typu P nie tworzą nowych wartości, ale są ważne z punktu widzenia jednostki. Mają na celu zaspokojenie jej potrzeb, poprzez wywołanie motywacji do osiągania coraz ambitniejszych celów, zdobywania nowych doświadczeń. Ponadto rozwijają zdolności i ciekawość poznawczą, co często owocuje chęcią podejmowania nowych zadań twórczych, wykraczających poza jedną dyscyplinę.

Transgresje typu H mają wymiar historyczny, powodują zmiany, które mają istotny wpływ na mentalność, czy światopogląd ogółu ludzkości. Twórcami transgresji typu H może być zarówno jednostka, jak i zbiorowość. Wyznacznikiem transgresji typu H jest wykroczenie poza granice materialne i symboliczne, ustanowienie nowych punktów zwrotnych w historii lub rozwój intelektualny, mające na celu poprawę bytu człowieka. Najlepszym przykładem transgresji typu H są odkrycia geograficzne oraz wynalazki, ale także wybitne dzieła literatury, utwory muzyczne, idee, nurty mające istotny wkład do kultury.

Czynności ekspansywne i twórcze

Wyróżniamy dwa główne rodzaje transgresji: ekspansywne i twórcze. Działania ekspansywne to w prostym rozumieniu myślenie i podejmowanie decyzji. Dzięki nim ludzie próbują sprostać stawianym przez siebie (i świat) wyzwaniom. Przekraczają granice własnych możliwości, dlatego działania te są z reguły ukierunkowane na jednostkę. Działania twórcze wyróżnia pierwiastek estetyczny w dziele tworzenia, konstruowania, wymyślania, odkrywania nowych struktur i formy. Twórczość może być bardzo szeroko rozumiana – myślenie innowacyjne jest gwarantem przełomowych odkryć w każdej dziedzinie.

Granica między działaniami ekspansywnymi a twórczymi jest bardzo subtelna. W niektórych przypadkach możemy wskazać analogie pomiędzy nimi. Twórczość jest szczególnym rodzajem ekspansji – przekracza granice, tworzy nowe struktury, zawłaszcza obszary dotąd nieznane. Jednocześnie działania ekspansywne wymagają innowacyjnego myślenia do poszerzenia horyzontów i wyznaczenia nowych granic (zarówno materialnych jak i ideologicznych).

Transgresje indywidualne i zbiorowe

Transgresja indywidualna zachodzi najczęściej, gdyż człowiek zazwyczaj działa w pojedynkę. Pomysł rodzi się w jego umyśle, a on stara się go urzeczywistnić bądź

sformułować. Z tymi transgresjami mamy do czynienia przede wszystkim w literaturze, historii, sztuki, psychologii itp. Równie ważne są transgresje zbiorowe, czyli rewolucje dokonane przy współpracy dwóch wybitnych jednostek, bądź grupy. Najbardziej znanymi przykładami transgresji zbiorowych są reformy gospodarcze, polityczne lub społeczne, które w zdecydowanej większości przypadków są dziełem zespołu lub zespołów specjalistów w danej dziedzinie. Jeszcze szersze pole zajmują transgresje interdyscyplinarne, pracują nad nimi grupy różnych badaczy, z wielu różnych dyscyplin (najczęściej wzajemnie od siebie zależnych), a sukces wtedy jest dziełem współpracy zbiorowej trwającej na przestrzeni lat. W dzisiejszych czasach transgresje zbiorowe są bardziej produktywne, gdyż umysł jednostki jest ograniczony i ukierunkowany na jedną lub (bardzo rzadko) na kilka dyscyplin, dlatego dzisiejsze badania prowadzone są przez duże zespoły interdyscyplinarnych badaczy. Zwiększa to skuteczność i prawdopodobieństwo sukcesu.

Kozielecki opisuje także tzw. zjawisko żalu. Związane ono jest z poczuciem anonimowości badacza lub przypisaniu sukcesu „wielu ojcom” danego wynalazku, czy koncepcji: „Żal jest uczuciem złożonym: stanowi połączenie smutku (przykrości) z pewnym rodzajem pretensji (urazy) wobec siebie i wobec innych. Należy do afektów negatywnych. Człowiek przekraczający granice swoich dotychczasowych osiągnięć zdaje sobie sprawę, że jego wytwory *przerastają go*, a w każdym razie - wzbogacają cywilizację i kulturę. Tymczasem jego *Ja* jest anonimowe, bezimienne, znikome. Czuje się upokorzony i niedoceniony. Pozbawiony satysfakcji z własnych dokonań. Przepełniony jest żalem. Czasem głosi się, że transgresje indywidualne są już niemożliwe albo że szybko wygasają. *My wypiera Ja*”³.

Transgresje konstruktywne i destruktywne. Transgresje Zet.

By wyróżnić transgresje konstruktywne i destruktywne, musimy wejść w meandry moralne. Kozielecki sformułował kryterium agotoniczne⁴, dzięki któremu możemy jednoznacznie zakwalifikować te działania jako budujące lub rujnujące.

Do transgresji konstruktywnych (pozytywnych) możemy zaliczyć te działania, które służą rozwojowi nauki, cywilizacji i kultury. Powodują progres na drodze ewolucji intelektualnej. Ułatwiają człowiekowi życie. Przyczyniają się do poszerzania wiedzy o świecie. Pozwalają na utrzymanie życia na odpowiednim poziomie. Przykładami mogą być

³ Tamże, s. 58.

⁴ Autor opiera się na tłumaczeniu z języka greckiego: *agoton* czyli dobro. Zob. tamże s. 62.

wynalazki wpływające na poprawę sytuacji życiowej oraz kondycji organizmu, odkrycia geograficzne czy dzieła sztuki.

Transgresje destruktywne natomiast prowadzą do degradacji stanu dobrobytu. Prowadzą do cierpienia człowieka. Znacząco obniżają poczucie własnej wartości. Niszczą dotychczasowy dorobek cywilizacyjny i kulturowy budowany przez pokolenia. Jako przykład można podać niszczenie środowiska naturalnego, ideologię totalitarną, wykorzystywanie zdobyczy techniki do zagłady ludzkości.

Najbardziej niebezpiecznym rodzajem transgresji destruktywnej jest tzw. transgresja Zet: „Polega na przekroczeniu granicy, która z punktu widzenia kryterium agotonicznego nie powinna być nigdy przekroczona. Powoduje ostateczne straty takie jak: wytępienie gatunków zwierząt i roślin, katastrofy ekologiczne, zagłada narodu i jego kultury; w końcu zagraża całej ludzkości”⁵.

Ludzie podejmują (nie zawsze świadomie) próby wdrażania transgresji Zet, wychodząc z założenia, że postęp zawsze kreuje dobre rozwiązania. Wyniki ryzykownych eksperymentów dają oprócz oczekiwanych, często również skutki uboczne. Mieliśmy tego przykłady podczas wojen światowych, czy różnego rodzaju doświadczeń genetycznych.

Szczególnym rodzajem transgresji destruktywnej jest autodestrukcja, czyli stan, w którym człowiek świadomie występuje przeciwko samemu sobie, swojemu organizmowi, sytuacji życiowej. Obniża w ten sposób swój stan posiadania, niszczy efekty swojej pracy, burzy porządek.

Istnieją również transgresje, które trudno jednoznacznie zaliczyć do konstruktywnych bądź destruktywnych, głównie ze względu na ich dwuznaczny charakter, np. przeszczepy organów lub eksperymenty medyczne.

Transgresje odwracalne i nieodwracalne

Ważnym aspektem transgresji jest informacja o tym, czy dane działanie jest odwracalne bądź nieodwracalne. Istotne jest to głównie przy transgresjach niosących za sobą skutki destruktywne. Transgresje odwracalne cechuje działanie, którego skutek można wycofać i wrócić do stanu poprzedniego lub po powrocie przeorganizować, wprowadzić

⁵ Tamże, s. 64.

zmiany, poprawić i ponownie spróbować przeprowadzić reformacje. Transgresje te nazywamy – za Obuchowskim – degresjami⁶.

Z drugiej strony mamy do czynienia z transgresjami nieodwracalnymi. Ich konsekwencje mogą być groźne, a nawet niebezpieczne dla ludzkości, zwłaszcza w przypadku stosowania strategii Transgresji Zet. Nieodwracalność działań często powoduje regres, bądź zagładę cywilizacji, kultury.

Transgresje kulturowe

Kultura jest polem na którym (i dzięki, któremu) transgresja może zaistnieć. Proces tworzenia, a następnie wdrożenia wytworu, czy koncepcji na stałe do kultury jest skomplikowany i wcale nie tak oczywisty. Zależy od wielu czynników, a czasami nawet szczęścia, by móc zaistnieć i funkcjonować w pamięci zbiorowej. Należą do nich:

- społeczny mechanizm selekcji, jest on uwarunkowany historycznie, kształtowany się na przestrzeni lat. To społeczności decydują jakie wytwory rąk lub umysłu ludzkiego przejdą przez sito selekcyjne i na trwałe wejdą do kultury, a które okażą nieprzydatne lub mało funkcjonalne i zostaną wyeliminowane. Rolę opiniotwórczą tworzą opinia publiczna, media, krytycy, autorytety, instytucje, prawo. Sito selekcyjne nie jest metodą szczelną, tzn. czasami do kultury zostają włączone wytwory nie wnoszące żadnej wartości – wręcz przeciwnie – wpływają na obniżenie i upowszechnienie poziomu kultury. Zdarzają się również sytuacje odwrotne, kiedy to dzieła wybitne zostają zepchnięte na margines, bądź całkowicie wykluczone.

- metoda eliminacji według kryteriów (warunków)⁷; opiera się na wiedzy środowiska opiniotwórczego, mającego za zadanie wyznaczyć system kryteriów, według którego będą podlegać ocenie wytwory transgresji kulturowych.

Powołując się na badania Kozieleckiego, kluczowe znaczenie w tym procesie mają takie warunki jak: nowość, wartość zbiorowa i trwałość dzieła.

Kryterium nowości, żeby miało znaczenie musi być transgresją typu H. Musi spełniać warunek nowości z globalnego punktu i na trwałe zapisać się w historii narodu, grupy, systemu. Transgresje typu P, częściej występujące, mimo iż przekraczają zarówno granice

⁶ Degresja, czyli działanie w kierunku przeciwnym do transgresji. „(...) osoba przekształca się z powrotem w człowieka – przedmiot, tracąc zdolność do działań intencjonalnych, gdyż brak jej dystansu wobec siebie samej”. Zob. K. Obuchowski, *Przez galaktykę potrzeb. Psychologia dążeń ludzkich*, Zysk i S-ka Poznań 1995, s. 12.

⁷ Zob. A. Tversky, *Elimination by aspects: A theory of choice*, [w:] “Psychological Review”, nr 79, 1972, s. 281-299.

materialne, jak i intelektualne, są najczęściej wtórne. Wtórność nie powoduje rozwoju kultury.

Kryterium wartości, dotyczy transgresji niosącej z sobą istotny i niezaprzeczalny wkład społeczny. Mającej na celu rozwój i głębsze poznanie kultury rozumianej jako wysoka. Granice przekraczane w dyscyplinach uznanych za absurdałne, błahe lub niewystarczające są eliminowane.

Kolejnym kryterium jest duża szansa trwałości dzieła, polega ona na zapewnieniu dziełom, wytworom i ideom „długiego trwania” w procesie zmiany pokoleń, a jednocześnie mająca dla tych pokoleń ciągle istotne znaczenie lub będąca bazą do tworzenia nowych, rewolucyjnych osiągnięć. Trwałość dzieła wpływa na proces edukacji, proces kształtowania tożsamości i charakteru społeczeństw. Stanowi również punkt wyjścia zmiany, reprodukcji, bądź wariacji na temat oryginału. Zwiększa motywację do „wyjścia poza” dzieło.

„Transgresje spełniające warunek nowości historycznej, wartości ponadindywidualnej i warunek trwałości są transgresjami kulturowymi”⁸. Transgresje kulturowe (kulturotwórcze) są źródłem kultury. Zaliczamy do nich głównie transgresje typu H. Polegają one na przekroczeniu granic fizycznych, materialnych i symbolicznych, zmieniając w ten sposób bieg historii oraz wiedzę o świecie. Dzięki nim powstają nowe wynalazki, dzieła sztuki, tradycje, idee, koncepcje i schematy, które mają istotny wpływ na kulturę. Zapisują się w niej, tworząc nowe wartości (transgresje typu P, w tym przypadku nie są kulturotwórcze, ale mają duże znaczenie dla świadomości jednostki, dążącej do przekroczenia granic własnych możliwości).

Działania transgresyjne typu H dzielą się na ekspansywne i twórcze. Istotny wkład w kulturę wnosi twórczość. Częściej wpływa na jej rozwój, aniżeli poszerzanie granic fizycznych. Opierając się na kryterium moralnym, rozwój kultury warunkują działania konstruktywne. Destrukcyjne, z kolei rzadko są opisywane, stanowią one niechlubne (acz znamienne, bo rujnujące na szeroką skalę) epizody w historii.

⁸ J. Koziński, dz. cyt., s. 212.

1.3. Transgresja w kinie

Literackie i kulturowe podziały transgresji nie mają bezpośredniego przełożenia na zjawiska i nurty w kinematografii. Choć niewątpliwie mogą być bazą do poszukiwania jej tropów i odniesień w sztuce filmowej. Transgresja oznacza najprościej i najszerzej zarazem przekraczanie. W filmie owo „przekraczanie” może odbywać się na różnych poziomach (wartwa wizualna, twórczość, odbiór) i w różnym stopniu (innym dla każdego kraju).

Transgresja jest czymś co spaja i przeplata relację autor-dzieło-widz. Nie jest doświadczeniem jednostkowym, jednostronnym – nie zostaje wyłącznie w filmie, tak jak i nie jest doświadczeniem jedynie odbiorcy. Po stronie autora leży koncept „przekroczenia”, wizualna odwaga, zgodność ze swoim stylem i duchem twórczym (domeną twórczości są działania konstruktywne, przynoszące pozytywne rezultaty dla ludzkości). Dzieło jest polem działania transgresji, jest w pewnym sensie jej reifikacją poprzez obraz (diegesis).

W niektórych filmowych prezentacjach transgresja jest drastyczna, podana „na surowo” dla widza trudna w odbiorze, w innych subtelna metaforyczna, ale niezwykle sugestywna, niepodważalny emocjonalizm z nią związany leży po stronie widza jego zdolności weryfikacji, inteligencji i wrażliwości i wyczulenia na tropy. Transgresja w New French Extremity opiera się głównie na antropologii i wywodzącym się z niej kulturowym i społecznym tabu. Przedstawionym przez pryzmat współczesności: odpowiadających jej czasom i społecznościom dylematów, konfliktów, problemów.

Transgresja jest dla autora rodzajem wolności, najpierw tworzenia (pełna dowolność koncepcji, środków i jej realizacji), a później interpretacji (gotowe dzieło, nasycone tabu, środkami proszącymi się o niezgodę, jak bomba zegarowa czekające na pierwszy seans jak na eksplozję, pozostawia do oceny widzowi). Eksplozją jest poziom realizmu poruszanych problemów, fizyczna dosłowność, a w konsekwencji szok, sensacja. Po „wybuchu” pozostają „zgliszcz” – pewna chwilowa niemoc interpretacyjna, powiązana z powrotem do punktu wyjścia, który staje się punktem odniesienia potrzebnym do subiektywnej oceny. Być może o to chodzi w filmowej transgresji - o osiągnięcie zenitu i otworzenie pola do dyskusji i pozostawieniu luki dla nowego przedstawienia podobnego lub wręcz tego samego problemu, oraz nowej interpretacji.

Film dla transgresji jest polem szerokim. Może ona zaistnieć na wielu płaszczyznach: samego dzieła (tematyka, technika realizacji, język), intencji autora (prowokacja, szok), czy odbiorcy (poziom empatii, wczucia). New French Extremity jest przykładem gdzie transgresja jest punktem wyjścia, naruszającym pewien „pierwotny porządek”, czyli tu normy społeczne będące w okowach kulturowego, antropologicznego tabu, i spełnienia, ustanawiając nowy

porządek, kanon (być może moralny, etyczny, inteligencji), nowe granice. Cała tendencja jest niewątpliwą transgresją kulturową, z działaniami typu H (zmieniającym wiedzę o świecie – w tym przypadku o człowieku) i typu P (z naciskiem na działania twórcze, wkład w historię kina). Kino jako medium wizualne, z natury prezentujące wydarzenia wykreowane, może posiłkować się działaniami destrukcyjnymi (opisywać je, bądź stwarzać) na potrzeby realizacji twórczej wizji autora, będącej rodzajem ostrzeżenia, refleksji nad danym tematem, poprzez pokazanie nieodwracalnych, makabrycznych skutków.

Przestrzeń działania transgresji w odniesieniu do filmu i kinematografii to przede wszystkim świat symboliczny, czyli transgresje intelektualne. Czerpiące przede wszystkim z szeroko pojętej tradycji i kultury, po to by poszerzać wiedzę o świecie współczesnym. Przypominając, że robiąc krok wprzód najpierw trzeba zrobić krok w tył. Doszukują się genezy zjawisk, by otworzyć później refleksję na nowe interpretacje. Transgresje intelektualne pozwalają na zapożyczenia, przenikanie kultur, hybrydyczność.

Żeby transgresja na gruncie filmowym mogła zaistnieć jest potrzeba pewna „nić porozumienia” między autorem a odbiorcą. Na tą relację składają się: zasób intelektualny (wiedza o świecie, a także wiedza o narzędziach, języku i procesie powstawania filmu), kontekst kulturowy, dobra wola oglądającego. Dzieło filmowe może być poddane wszystkim formom transgresji intelektualnych: interpretacji i reinterpretacji, elaboracji, inkluzji, rekonstrukcji, odślanianiu. Zagrożeniem jest zbyt duże zaangażowanie ideologiczne.

W dwóch pozostałych światach ekspansji - społecznym i wewnętrznym, transgresja może zaistnieć ale nie musi, uzależnione jest to od poziomu wczucia oglądającego.

Jeśli brać pod uwagę kino i przemysł filmowy jako środek ekonomiczny, produkt tylko i wyłącznie, możemy mówić również o transgresjach w świecie materialnym, ale są one związane wyłącznie z postępem naukowym i technologicznym, który jest nieunikniony w tej dziedzinie. Zatem pomijam rozważania na ten temat.

Transgresja jest ważnym pojęciem w kinie autorskim. To wynik eksperymentów i poszukiwań, a także indywidualnej wizji i prowokacji. Własna wizja obrazu, pracy, treści przekazu, często bywa wypracowywana latami. W czasach kiedy kino jako maszyna cyfrowa daje szeroki wachlarz możliwości, ale jest jedynie narzędziem w rękach autora, potrzeba niezwyklej inteligencji, odwagi i determinacji by stworzyć „nową wartość”. Ale któż nie chciałaby stać się częścią nowego nurtu, kierunku, tendencji i zapisać się na kartach historii kina.

1. 4. Pojęcie transgresji w rozważaniach badaczy

1. 4. 1. Foucault o koncepcji Bataille'a

W „Przedmowie do transgresji” Michael Foucault buduje pole do rozważań na temat transgresji. „Transgresja nie jest zanegowaniem zakazu lecz jego przekroczeniem i dopełnieniem” [...] Zakaz jest po to, żeby go gwałcić”⁹. Prezentuje język jako formę przemocy, a zarazem jako jedyny słuszny środek wyrazu transgresji. Zajmuje się również problemami granicznymi takimi jak: więzienie, choroba, szaleństwo oraz szeroko pojęciem seksualności. Na seksualność składają się punkty graniczne prawa (w postaci treści zakazu) i języka (a dokładniej tabu). Seksualność przywraca podział na sferę sacrum i profanum.

Foucault za Nietschem powtarza tezę o śmierci Boga. Potwierdzamy ją poprzez akty profanacji w słowach i gestach. Profanacja zarazem sprowadza seksualność do transgresji. Śmierć Boga to nie fakt nieistnienia, czy też kresu Absolutu, ale brak ograniczeń. Ograniczenia zewnętrzne są zwykle źródłem buntu i niezgody na zaistniały stan rzeczy. Jeśli nie istnieją, transgresja może wynikać jedynie z doświadczeń wewnętrznych i subiektywnych jednostki. Przekroczenie gwarantuje pustkę, zatem efekt - nawet zaistniały - zanika.

Śmierć Boga prowadzi do doświadczenia transgresji ofiary, ekstazy i komunikacji. „Zabić Boga, aby wyzwolić istnienie od tego istnienia, co je ogranicza, ale również iżby doprowadzić je do granic, które zaciera to nieograniczone istnienie (ofiara). Zabić Boga aby sprowadzić go do nicości, którą jest, i aby zmanifestować Jego istnienie w centrum światła, dzięki któremu rozbłyśkuje jako obecne (a to jest ekstaza). Zabić Boga by stracić mowę w ogłuszającej nocy, aż ponieważ rana winna upuścić Mu krwi – wytryśnie «olbrzymie alleluja zagubione w bezkresnym milczeniu» (a to jest komunikacja)”¹⁰.

Tym, co łączy seksualność i śmierć Boga jest występki. Erotyzm to przekroczenie granicy i unicestwienie Boga. „Być może wyłonienie się seksualności w naszej kulturze jest wydarzeniem o wielorakich walorach: związane jest ze śmiercią Boga i ontologiczną pustką, którą ta pozostawiła w granicach naszego myślenia; związane jest również z potajnym i niezdecydowanym jeszcze pojawieniem się formy myślenia, gdzie pytanie o granice zajmuje miejsce poszukiwania całości, a gest transgresji zastępuje ruch przeciwieństw. (...) To nie nasz język od prawie dwu wieków przesycony był erotyzmem; to nasza seksualność od czasu

⁹ G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2007, s. 68 i 69.

¹⁰ M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, tłum. T. Komendant [w:] M. Janion, S. Rosiek (oprac.), *Osoby*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 304.

Sade'a i śmierci Boga została wchłonięta przez uniwersum języka, odnaturalizowana przezeń, umieszczona w pustce, gdzie język ustanawia swą suwerenność i ustala jako Prawo granice, które poddaje transgresji”¹¹.

Transgresja jest zawsze gestem w stronę granicy, ciągłego przekraczania, gdyż natychmiast powstała „nowa” granica jest po chwili źródłem „nowej” transgresji. Cechą charakterystyczną Bataille’owskiej transgresji jest niepewność jej trwania – pewniki mogą zostać nagle, niespodziewanie obalone, a w ich miejsce pojawiają się nowe, również o niepewnym czasie trwania. Transgresja i granica są ze sobą nierozzerwalnie związane – żeby nastąpiło przekroczenie musi zostać wyznaczony punkt, cel, który można osiągnąć, a w konsekwencji wyjść poza niego. Punkty graniczne są otwarte na bezgraniczność, transgresja wiezie granice do granicy jej bytu.

Cechą transgresji jest afirmacja, ale nie jest ona ani negatywna ani pozytywna – afirmuje zarówno ograniczenia jak i bezgraniczność. Żadna granica nie jest w stanie jej utrzymać. Niepozytywna afirmacja wynika z ciągłego doświadczania granicy. Jest specyficzną formą kontestacji – nie wynikającą z negacji, ale z afirmacji, która niczego nie gloryfikuje, nie uznaje momentów przejściowych, jedynie ekstrema i minima.

Słowa są granicami, ograniczają ubogim znaczeniem, transgresja jest środkiem do wyzwolenia języka. Otwarcie na nowe znaczenia, kształt i metaforę słów to komunikacja. Punkty graniczne w języku – tematyka, dyskurs, dialogi – rozwijają się dzięki transgresji podmiotu, który je tworzy. Proces ten jest ciągły, ponawiany i bez przerwy dzieje się na nowo, poszukując nowych wątków i form wyrazu, zmierzających do wyznaczenia kolejnych granic. Język skupia się wokół zacierania starych i konstruowania nowych granic. Afirmacja i język realizują się w bycie, który sam w sobie jest transgresją własnych granic. „Od dnia, gdy nasza seksualność zaczęła mówić i być mówiona, język przestał być etapem rozwijania w nieskończoność; w jego gęstości doświadczamy odtąd skończoności i bytu. W tym mrocznym schronieniu napotykamy nieobecność Boga i naszą śmierć, granicę i ich transgresję”¹².

Jean Durancon analizując dzieła Bataille’a pisze o transgresji jako o czymś nieuchwytnym, czymś co nie ma oblicza, nie ma imienia. Żeby pojąć transgresję wymagany jest inny sposób myślenia i logiki. Za Bataille’em łączy transgresję z zakazem jako parę, dwóch zależnych od siebie i wzajemnie się utwierdzających czynników sprawczych. Zakaz niewątpliwie poprzedza transgresję, wynika on bezpośrednio z obwarowań granicznych, ale

¹¹ Tamże, s. 318-319.

¹² Tamże.

również jest przyczyną transgresji, prowokuje ją. „Można się posunąć do twierdzenia, że transgresja jest przewidywanym uzupełnieniem zakazu, jego uzupełnieniem nieuniknionym. I odwrotnie, transgresja, daleka od negowania zakazu, w ostatecznej instancji właśnie do niego odsyła. Obalona przeszkoda znowu się natychmiast wznosi. Transgresja, powtórzmy, nie jest negacją, transgresja jest przekroczeniem zakazu, które ów zakaz podtrzymuje”¹³.

„Nie” zakazu nigdy nie jest skończone, podobnie jak transgresja. Całość opiera się na schemacie: granica - jej przekroczenie – odrodzenie – ponowne przekroczenie itd. Transgresja nie jest stanem jest przejściem (powtarzam za Duranconem: przejściem - chwilą, przejściem stratą, a nie przejściem – mediacją¹⁴), jest dynamiczna. Utopią jest myślenie, że można stanąć po drugiej stronie zakazu – wtedy transgresja nie byłaby możliwa, nastąpiłoby jej unicestwienie, a w konsekwencji jej skutki: przekroczenie i otwarcie zostałyby utracone.

1. 4. 2. Arnaud i Excoffon-Lafarge o doświadczeniu granic

Już na wstępie Arnaud i Excoffon-Lafarge wykluczają transgresję jako pojęcie z zakresu filozofii. Podobnie jak u Bataille’a transgresja jest procesem, działaniem, jest aktywna. Deprecjonują jej znaczenie w kontekście religijnym i sakralnym, ale również w wymiarze etycznym. Według tychże badaczy jedyną należytą przestrzenią jej spełnienia jest śmierć.

Transgresja rozgrywa się na styku granic, które łączy więź zrywana i stale odnawialna. Związek ten jest konieczny by transgresja mogła zaistnieć. Cechą transgresji jest podstęp – celowo ignoruje ona granice, by świadomie je przekroczyć. Przesunięta granica ciągle znajduje się w centrum zainteresowania – transgresja zbliża się do niej, oddala, przekracza, ale nigdy nie omija. „To, co sprawia, że tak trudne staje się mówienie o zakazie, to nie tylko zmienność jego przedmiotów, lecz jego charakter illogiczny. Nigdy w stosunku do tego samego przedmiotu propozycja przeciwna nie jest niemożliwa. Nie ma zakresu, który nie mógłby być przekroczony. Często transgresja jest dopuszczana, często nawet zalecana”¹⁵.

Za Arnaud i Excoffon-Lafarge warto przeanalizować przykład transgresyjności śmierci. Śmierć jest wpisana w naszą egzystencję, jest konieczna. Myślenie o śmierci jednak cały czas oddalamy w czasie, gdyż jest niewyobrażalna, ale moment ten jest nieunikniony.

¹³ J. Durancon, *Transgresja u Bataille’a*, [w:] tamże, s. 321.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ A. Arnaud, G. Excoffon-Lafarge, *Transgresja i doświadczenie granic* [w:] tamże, s. 324.

Jest ona przejściem przekroczeniem granicy życia, jego unicestwieniem. Wszelkie doświadczenia wewnętrzne zostają przekroczone lub przerwane przez śmierć.

Doświadczenie posiada swoje własne granice (płynne i kruche), nie podlega żadnym obcym kategoryzacjom. Doświadczenie granic jest tożsame z doświadczaniem ich transgresji. Transgresja wynikająca z doświadczania granic opiera się na tym co gestyczne, a nie dyskursywne i konceptualne. Jest formą bez formy, rodzajem gry z granicą. Prowadzi ona do osiągnięcia punktu krytycznego (najwyższego), co skutkuje jej wyczerpaniem (u Plotyna to ekstaza). Wyczerpanie jest odnowieniem granic. W koncepcji Bataille'a również występuje rodzaj doświadczenia wyczerpania, prowadzi on do osłabienia zakazu, a nawet zapobiega mu i go obnaża. To jest właśnie bataille'owska ekstaza.

Transgresja nie jest fundamentem granicy, to granica prowadzi do transgresji i piętnuje ją. Granica jest niedokonana, wymaga transgresji by zaistnieć. Przekroczona natomiast rozpada się, ulega zatarciu, ale natychmiast pojawia się od nowa. Proces ten nie ma końca.

1. 4. 3. Porębski i teatralizacja transgresji

Rozważania Mieczysława Porębskiego na temat transgresji obejmują zagadnienia z pogranicza estetyki i historii sztuki. Konfrontuje on swoje koncepcje z transgresyjnymi poglądami Bataille'a. Punktem wyjścia jest próba interpretacji jego pojęcia transgresji.

Porębski prezentuje swoją koncepcję w pracach: *Teoria informacji a badania nad sztuką* oraz *Sztuka a informacja* (jak podają badania w tejże pracy prawdopodobnie pierwszy raz użyto terminu „transgresja” w literaturze polskiej¹⁶). Obie opierają się na prezentacji korelacji sztuki i transgresji. Autor odwołuje się do rozważań Bataille'a zawartych w *Przeklętej części* oraz książki Callois'a *Człowiek i sacrum*. Zapożycza ten sam wachlarz terminowy i przenosi go w nową przestrzeń – przestrzeń sztuki. Jego interpretacja jest próbą asymilacji, modernizacji lub nowelizacji najważniejszych pojęć. Porębski próbuje udowodnić, że w sztuce transgresja jest koniecznością (jak w koncepcjach Bataille'a), a człowieka nie da się powstrzymać przed przekraczaniem granic i łamaniem zakazów.

Transgresja dokonuje się podczas święta – czasu podważenia (zawieszenia) obowiązujących na co dzień norm. Porębski łączy transgresję święta z jej informacyjnym charakterem : „operacja zewnętrzna, czysto materialna, likwidacyjna, łączy się [...] zawsze z wewnętrzną operacją psychologiczną, informacyjną. Ową wewnętrzną operację informacyjną

¹⁶ Jak podaje S. Rosiek [w:] tamże, s. 439.

charakteryzuje znamienna niecodzienność przekazu”, który mówi o „tłumionych normalnie możliwościach, pragnieniach, aspiracjach człowieka w sposób nie tylko jawny ale ostentacyjny, demonstrujący i oszałamiający zarazem mechanizm przekroczenia. [...] Święto staje się najbardziej pierwotnym, uderzającym potęgą i zawartością kanałem informacji, która odsłania mechanizm przekroczenia, czyli informacji inicjacyjnej”¹⁷. Bataille skupia się na transgresjach indywidualnych (jednostkowe doświadczanie granic), a Porębski, analizując święto, pisze o całej świętującej zbiorowości. Transgresja jest aktem niepowtarzalnym, jednorazowym, ekstremalnym, zarówno w transgresjach jednostkowych jak i grupy, czy społeczności.

Przechodząc na grunt sztuki współczesnej, podaje teatr, jego kategorie i konwencje oraz terminologię jako metaforę rozważań na temat transgresji:

- Kreacja jest aktem tworzenia w ramach ustalonego społecznie rytuału, wychodzi poza codzienność (zachowań, obrazów), a zarazem posiada cechy sytuacji granicznej.
- W przedstawieniu (transgresji) bierze udział aktor (artysta - podmiot) i publiczność (komentuje i ocenia). Działanie transgresyjne w tym przypadku zmierza w stronę aktu indywidualnego – tylko nieliczni są zdolni do przekroczenia granic, pozostali biorący udział w przedstawieniu pozostają jedynie świadkami ich działań lub dopełnieniem.
- Teatralność zachowań bierze się z „utajonego niespełnienia”, czyli doświadczenia wewnętrznego, które jest niewypowiedzialne i zarazem niezrozumiałe dla innych. Przypadek artysty jest transgresją jednostkową.

W „Ikonosferze” Porębski określa transgresję jako „spektakularne przekroczenie normalnego, usankcjonowanego społecznie porządku rzeczy”¹⁸. Dzieli transgresje na: świąteczne, które są czasowe i powtarzalne, rewolucyjne – trwałe i niepowtarzalne, ze względu na postęp kulturowy dodaje jeszcze formy pochodne: transgresję obrazowo – artystyczną (bywa kontynuacją świątecznej) oraz myślowo – teoretyczną (konfrontacja idei i praktyki, bywa przyczynkiem do zajścia transgresji rewolucyjnej; najbliższa ujęciu Bataille’a). Generalnie Porębski w swoich rozważaniach odcina się od Bataillowskiej interpretacji transgresji, u którego jej główną cechą charakterystyczną jest właśnie nietrwałość i odwracalność – granice są przekraczane, ale zarazem utwierdzane.

¹⁷ Tamże, s. 441.

¹⁸ Zob. tamże, s. 444.

Koncepcja Porębskiego jest zapowiedzią pozytywnej rewolucji, w wyniku transgresji, które są motorem postępu zarówno technicznego, jak i duchowego, kształtują w człowieku świadomość dążenia do doskonałości.

1. 4. 4. Transgresja jako gra w rozważaniach Józefa Kozieleckiego

Kozielecki opiera się na transgresji rozumianej jako proces myślenia i praktycznego działania. Odwołując się do von Neumana i jego „teorii wielu gier”, stara się transgresję ująć w tenże właśnie schemat.

Transgresja jest specyficznym rodzajem gry. Podstawową jej cechą jest spontaniczność, nie da się wyznaczyć jej sztywnych reguł, możemy jedynie ustalić pewne punkty wspólne, wynikające z powtarzalności czynności i zdarzeń. Wszystko dzieje się „tu i teraz” – sprawca, artysta, czy badacz, dowolnie zmienia i formuje kierunek swoich doświadczeń czy tworzonego dzieła, w zależności od pojawiających się czynników zewnętrznych, trudności, niemocy (wynikającej z ograniczeń własnego umysłu lub braku pomocy technicznych) czy kształtujących się na drodze poznania zaskakujących wyników innych, niż oczekiwane. W związku z tym trudno przewidzieć ich rezultaty. Znamienne dla transgresji gry jest to, że nie da się dokładnie określić jej początku i końca. Składa się jedynie z poszczególnych etapów, z których każdy jest początkiem następnego, rozszerzeniem horyzontów poznawczych danej dziedziny badawczej. Ważną cechą transgresji gry jest koncentracja badacza na granicy, czyli osiągalnym minimum, które chce przekroczyć.

Również klasyczne rozumienie kategorii sukcesu i porażki oraz wygranego i przegranego nie zawsze ma odzwierciedlenie we wszystkich rodzajach działań transgresyjnych. Sukces jest utożsamiany nie tyle z zakończeniem prowadzonych badań, czy ukończeniem pracy twórczej, ale z ich pozytywnym wynikiem (powstanie nowych wartości materialnych i symbolicznych). Trudne do analizy są w tym przypadku zwłaszcza transgresje negatywne, czy transgresje Zet.

Kozielecki podaje dwa przykłady transgresji gry: grę z naturą i grę z ludźmi. Gra z naturą polega na penetracji niezbadanych obszarów na gruncie biologii, medycyny oraz podejmowania działań twórczych, zmierzających do powstania dzieła, nurtu, prądu lub idei. Gra transgresyjna z ludźmi oparta jest na konfliktach, spieraniu się stron – zazwyczaj przeciwnych poglądów – w wyniku których powstają nowe reformy, nowe wartości, rewolucyjne koncepcje, czy odkrycia. Formy gry z ludźmi głównie stosowane są przez polityków i jednostki dążące do zdobycia władzy.

Analiza transgresji z różnych punktów widzenia jest dowodem na elastyczność jej zastosowań w wielu dziedzinach życia i dyscyplinach naukowych. Można dowolnie modelować myślenie idąc w stronę wyznaczonych punktów.

1. 4. 5. Bataille o transgresjach

Święto. Śmierć króla.

Król to postać znamienna. Jest najwyższym przedstawicielem państwa, występuje ponad ludem, ale jest przez ten właśnie lud wybrany. W nim pokładają nadzieje zarówno zwykli obywatele jak i możni. Władca to metaforyczna twierdza zakazów i granicy. Najwyższa instancja prawa, do której ludzie zwykli się odnosić. Figura króla jest *sacrum* dla jego poddanych. Śmierć władcy jest zaburzeniem dotychczasowego porządku życia, schematu postępowania jego ludu. *Profanum* ingeruje w *sacrum*, zabierając gwaranta prawa i moralności narodu. W tym czasie następuje podważenie wszystkich granic, zwłaszcza moralnych, łamanie zakazów, które uruchamia łańcuch dostępu do niekontrolowanych swobód i rozpusty: „Obrzędowe wybryki przybierają wówczas charakter odpowiadający ściśle katastrofie, do jakiej doszło. (...) Nigdy rozhuśtanie mas nie spotyka się z najmniejszym oporem.(...) tłum dowiedziawszy się o śmierci króla dopuszcza się wszelkich możliwych aktów, zazwyczaj uważanych za przestępstwo: mężczyźni podpalają, grabią, zabijają, kobiety publicznie oddają się rozpucie.”¹⁹

Bataille zwraca uwagę, że podważenie ładu jest pozornym powrotem człowieka do natury. Pozornym, gdyż człowiek raz oderwawszy się od niej, wciąż jest istotą oderwaną i nagle rusza w stronę tego, czemu się przeciwstawia. Odrywanie następuje nieustannie, a pierwotnego i następnego nie zaciera kolejne.

„Jednakże, wybuch jaki następuje po śmierci, żadną miarą nie oznacza porzucenia świata *uczłowieczonego* przez zakazy; w rzeczy samej jest to *święto*, zaprzestanie pracy, niepohamowana konsumpcja jej wytworów i rozmyślne gwałcenie najświętszych praw. Wybryki uświęcają i dopełniają porządek rzeczy oparty na prawidłach, przeciwstawiają mu się jedynie tymczasowo”²⁰. Podczas święta ludzie dają się porwać fascynacjom i odruchom, które skutecznie są tłumione w zwykłym czasie świeckim. Odruchy te są typowe dla ludzi, dlatego nie możemy utożsamiać ich z bezwarunkowymi instynktami zwierzęcymi.

¹⁹ R. Caillois, *Człowiek i świętość*, tłum. A. Tatarkiewicz, [w:] tenże, *Żywioł i ład*, PIW, Warszawa 1973, s. 144-145.

²⁰ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Aletheia, Warszawa 2008, s. 116.

Zapowiedzią święta, czyli podważenia trwania naturalnego porządku jest śmiech. Śmiech człowieka, świadomy, racjonalny o podłożu komicznym podczas święta - zabawy odróżnia ludzi od zwierząt. Śmiech nie jest instynktem, ale odpowiedzią na wypadkową zdarzeń, działań osób trzecich lub zachowań podmiotu podczas czasu świątecznego. Jest wstępem do wyrażenia dynamiki reszty ciała lub uzewnętrznienia niekontrolowanych emocji.

„(...) pierwsza ludzka negacja, stwarzająca człowieczeństwo w przeciwstawieniu do zwierzęcości, dotyczyła uzależnienia istoty ludzkiej od danej naturalnej – ciała, którego ta istota sobie nie wybierała. Zerwanie następujące podczas święta nie jest wcale rezygnacją z niezależności, lecz raczej rezultatem dążenia do autonomii, ono zaś jest i będzie zawsze tożsame z samym człowiekiem”²¹.

Przeciw naturze

Uzależnienie (a wręcz zniewolenie) człowieka od natury jest ogromne, przybiera ono kształt frustracji, a w konsekwencji sprzeciwu jednostki. Bunt przeciw naturze wyraża się w działaniach w stosunku do ciała, cielesności, a nawet funkcji fizjologicznych. Przekroczenie granicy umierania, czy „niedowierzanie ciału”²² to sens odzyskania kontroli nad własnym człowieczeństwem. Wyzwolenie się spod dominaty podstawowych czynności życiowych, funkcji seksualnych, nieczystości. „(...) zawsze chodzi o zanegowanie istoty ludzkiej od danej naturalnej, o przeciwstawienie naszej godności, naszego charakteru duchowego, naszego oderwania – zwierzęcej zachłanności”²³.

Pozornie można próbować zanegować to, co naturalne. W ostatecznym rozrachunku jednostka musi jednak zmierzyć się z biologią i stanąć przed faktem, wobec którego jest bezradna oraz wobec prawdy wynikającej z fizjologii procesów życiowych i podtrzymania gatunku. Cieleśne pochodzenie człowieka jest niepodważalne, a każda negacja będzie fikcją.

Oprócz pierwiastka naturalnego, nieuniknionego, życiem i wyborami kieruje jeszcze jedna, ponadnaturalna siła - pierwiastek boski, wywodzący się z wierzeń i religii. Z perspektywy racjonalnych teorii natury nie ma on racji bytu. Ale właśnie przez owo podważenie, przenosi go w sferę ducha, nadaje mu inną wartość, wprawia w zakłopotanie,

²¹ Tamże, s. 117-118.

²² „Niedowierzanie ciału” to według Bataille’a podważenie tego co naturalne, przypadkowe, zniszczalne w człowieku.

²³ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, dz. cyt., s. 119.

tworzy obszar nieznany ale pociągający, który jest bezpiecznym miejscem lokacji tych zdarzeń, teorii i relacji, co niewyjaśnione, niewytłumaczalne – tak kształtuje się *sacrum*.

Sacrum (jako instancja wyższa) tworzy ograniczenia i zakazy. Pierwiastek boski pchnięty w rzeczywistość świecką, tworzy „usakralizowaną zwierzęcość”. Podobnie jak przy negacji natury, tak i w tym przypadku boskość podważa zależność od świata świeckiego – świadomie kwestionuje zniewolenie przez ów świat pokus i nieczystości. Zależność ta objawia się jednak podczas święta, gdyż przerywa codzienny bieg podporządkowany zdobywaniu przyziemnych celów i dóbr materialnych. Zerwanie reguł jest wystąpieniem przeciw boskim zakazom i ograniczeniom. W obu przypadkach występuje negacja i przekroczenie.

Przerażenie i pożądanie

Związek przerażenia z pożądaniem jest płynny. Pociąga nas to, co jest niezrozumiałe, niezbadane, obce – przerażające. Pożądanie jest tym większe, im bardziej stanowczo napotykamy na opór, im mamy wyższe bariery do pokonania, im przekraczanie granic sprawia większy ból. Sadomasochistyczna przyjemność wynika z ciekawości poznania oraz jest testem na prawdziwość pożądania. Gdyby jednostka tak silnie nie dążyła do pokonania obrzydzenia, stanęłaby przed pytaniem z czego wynikało owo pierwotne pożądanie? (przypadek Fedry). Obiekt pokusy zawiera w sobie zarówno siłę przyciągania jak i odpychania, te części składowe muszą się równoważyć, gdyż nienaturalne przerażenie hamuje, a w końcu i gasi pożądanie. Również podmiot poddający się tym porywom musi być stabilny emocjonalnie, nie może ulegać raz jednemu, raz drugiemu popędowi.

Bataille zakłada, że przerażenie zawsze wywołuje pożądanie, ale zaznacza, że to założenie jest błędem jeśli analizujemy dziedzinę śmierci, a dokładniej kontakt ze zwłokami. Wyjątkiem są wierzenia ludów pierwotnych na temat umierania, które zakładają, iż śmierć nie jest naturalną konsekwencją schyłku egzystencji, a zawsze następuje z czyjś rąk (np. w wyniku klątwy albo czarów).

Urok umarłych

Bataille próbuje rozwikłać zagadkę rozbudzenia pożądania i ciekawości względem zwłok. Wysuwa hipotezę, że nie samo rozkładające się ciało przyciąga żywych, ale fakt zabójstwa, odebrania życia. Człowiek odrzuca od siebie myśl, iż mógłby się dopuścić takowego czynu, a świadomość, że sprawiłoby mu to przyjemność, przyprawia go o wstyd.

Wracając do śmierci króla i następującym po niej święcie, możemy mówić o zależności powiązań między śmiercią, erotyzmem a zabójstwem. „Aktywność seksualną zwykle obwarowują reguły, zabójstwo zaś uważa się za coś strasznego, nie do przyjęcia. Ten ustalony regularny porządek oznacza, że pęd życia jest hamowany, trzymany w ryzach, tak jak rumaka powściąga zręczny jeździec. Tok społecznej aktywności stabilizują długo żyjący starcy. Zastój, a przynajmniej zwolnienie rytmu, utrzymują ten nurt pod znakiem pracy. I odwrotnie – śmierć starców, a nawet w ogóle śmierć, zwiększa prędkość i bujność nurtu życia, przy czym najlepszy rezultat rodzi się z naprzemienności zatrzymania i nagłego wyzwolenia dynamiki”²⁴.

Paradoksem jest iż śmierć, czyli kres wszystkiego wyzwala w życiu seksualnym pokłady dynamiki. Przerywa bariery ograniczeń. Władza i reguły kierujące ciałem trzymają w ryzach pożądanie. Negacja ograniczeń prowadzi do zwycięstwa bezmyślności, brutalności i gwałtu. Życie u kresu ukazuje całą swoją bezsilność wobec śmierci, ale jednocześnie ta olbrzymia siła jest początkiem jego odnowy i narodzin *nowego*. W prostym rozumieniu poprzez śmierć następuje wymiana starości na młodość.

Trwoga i rozkosz

Odrzucając przypadek o świadomym akcie zabójstwa, Bataille łączy pożądanie z przerażeniem. Mówi o towarzyszącym seksualności uczuciu trwogi, które jest konieczne by akt cielesny nie zamienił się w prosty zwierzęcy odruch, by nie został pozbawiony swego sensualnego charakteru jaki nadaje mu erotyzm.

Trwoga jest stanem nagłego oszołomienia, które jednak nie paraliżuje, a wręcz przeciwnie – pcha nas w stronę nieznanego, niebezpiecznego. Pojawia się najczęściej kiedy w chwili zagrożenia, bądź zaskoczenia, wyzwalamy wtedy niespodziewanie skrajne reakcje, nietypowe dla sytuacji, w której się znaleźliśmy. W sytuacji, w której nie potrafimy się odnaleźć, nie widzimy racjonalnego rozwiązania ogarnia nas uczucie pustki, łączonej z niemocą. Zostaje zaburzona nasza zdolność przewidywania, pojawia się obawa niewiadomego po przekroczeniu granicy, albo co gorsza lęk przed utratą. Koniecznością jest jednak przejście, wiąże się ono z ryzykiem, które zarazem wyzwala pragnienie. Świadomość ryzyka, na które składa się pożądanie i utrata daje możliwość zaistnienia pełni bytu (którego cechą jest niepewność). Wywalanie w podmiocie wewnętrznych skrajnych reakcji jest jego sensem. Kresem jest dopiero śmierć.

²⁴ Tamże, s. 130.

Sensem przedmiotu pożądania jest zawsze rozkosz. Rozkosz natomiast daje radość. Erotyzm związany jest z niewymowną (subiektywną) formą radosnych uniesień, przekraczających nieraz granice stanu świadomości ludzkiej. Dążenie do tychże uniesień prowadzi przez pożądanie, któremu niezmiennie towarzyszy przerażenie (związane z erotyczną fascynacją), na tyle jednak silne, by miało swój finał w seksualnym spełnieniu.

Konsekwencje śmierci króla

Po śmierci władcy następuje pustka, zapowiadająca eksplozję zachowań prowadzących do ruiny – państwa, dóbr materialnych, a także upadku wiary i moralności. Początkowo eksplozja wolności i rozpasania, wynikająca z braku zahamowań i ograniczeń prowadzi do otwarcia na nowe pokusy, ujawnienia postawy całkowitego nihilizmu wobec prawa, pracy, odpowiednich reguł zachowania. Jednostka w akcie wyzwolenia (buntu?) jest w stanie porzucić dotychczasowy stan posiadania, zmarnować efekty pracy, stracić wszystko, co skrupulatnie gromadziła. Eksplozja prowadzi do uaktywnienia zła, a skoro zło już się dokonało najłatwiej jest płynąć na jego fali, nie patrząc na konsekwencje.

„Śmierć króla jest poniekąd jak widok otchłani, od której nie oddziela nas żadna balustrada; pod jego wpływem możemy się cofnąć, ale równie dobrze podsuwany przez tę pustkę obraz upadku może nas skłonić do skoku pomimo czyhającej tam na nas śmierci – albo może właśnie dla niej. Zależy to od ilości energii, jaka w nas drzemie, co prawda pod ciśnieniem, ale w stanie nierównowagi”²⁵. Zwykle stan ten nie prowadzi jednak do całkowitego zatracenia się czy załamania siły woli. Czasami zamiast upadku i klęski, jednostka na fali przyływu sił witalnych doznaje olśnienia następuje moment zwrotny w jej postępowaniu, a całość działań zamienia w pozytywne doświadczenia. Całą tą dynamiką rządzi reguła oszustwa i porażki: „Najpierw zakazy przygotowują transgresję możliwą podczas święta, którego nieumiarkowanie posłuszne jest przecież jakiejś właściwej mierze, co umożliwia powrót życia regulowanego zakazami. Wówczas jednak, gdy zakazy miały wyrażać zanegowanie natury i wolę ludzi uwolnienia się od zależności względem tego, co dane przez naturę, porażka była niezamierzona”²⁶.

Oszustwem jest odrzucanie możliwości sprowadzenia zbrukanego człowieczeństwa do „czystego ducha”, a porażką sytuacja, kiedy próbujemy wprowadzić jakiegokolwiek ograniczenia do wcześniejszego stanu rozpasania i rozluźnienia obyczajów.

²⁵ Tamże, s. 142.

²⁶ Tamże, s. 142-143.

Święto jest rodzajem fikcji (podobnie jak literatura), gry, zawieszenia reguł. Święto zbiorowe, pomimo niekontrolowanego przebiegu, ekstremalnych zachowań ludzi, braku umiaru, świadomie nie dąży do roztrwonienia wszystkich środków, bogactwa, bez którego niemożliwa byłaby organizacja następnego, nie prowadzi do całkowitego rozpasania, i kompletnej ruiny państwa – i odwrotnie – nie jest możliwe wprowadzenie reguł i umiaru na podstawie doświadczeń poprzedniego święta, gdyż każde rządzi się swoimi, innymi prawami. Ani ruina, ani śmierć, ani zatrącenie człowieka nie są celem do osiągnięcia podczas święta, a jedynie otarcie się o tę niebezpieczną granicę. Bezpośrednim celem natomiast jest radość, osiągnana często za pomocą ekstremów. Ostrzeżenie śmierci jest prawdą o występowaniu realnej granicy, do której się zbliżyliśmy, lub którą już osiągnęliśmy. Śmierć byłaby kresem doznanej radości, której nie chcemy utracić. Fikcja święta (lub literatury) jest o tyle bezpieczna, że samo zbliżenie się do śmierci jest ostrzeżeniem przed utratą radości.

Bataille zakłada, że literaturą rządzi oszustwo, dzięki któremu wierzymy w fikcję, że nadmiar realizmu zatrąci pęd pchający jednostkę w stronę zatrącenia i unicestwienia, a zatem analogicznie - prawdziwa odwaga w wyobrażonej rzeczywistości i obawa przed śmiercią są w stanie uchronić przed utratą osiągniętej radości i ją kontrolować.

Namiętność i inteligencja

Inteligencja i racjonalizm nie potrafią pojąć ani zdefiniować potęgi namiętności, wymyka się ono z rozumnych klasyfikacji. Inteligencja zatem zwraca się przeciwko niej, podważa jej racje. Nie należy jednak całkowicie odrzucać porywów namiętności, bowiem zarówno prawa rozumu jak i serca są równie ważne, a kierowanie się inteligencją nie jest już jedyną słuszną drogą postępowania. Przykładem może być sfera sacrum, która wykracza poza racjonalne myślenie. Cechą charakterystyczną inteligencji (a zarazem ją ograniczającą w swej sprawności) jest abstrahowanie, czyli prowadzenie rozważań i refleksji na temat przedmiotów wyjętych ze świata rzeczywistego lub w oparciu o ich użyteczne zastosowanie. Zawsze najpierw pojawia się abstrakcyjna idea, która dzięki inteligencji nadaje jej realny kształt.

Przekroczenie świata abstrakcji następuje wtedy, kiedy przedmiot znajduje się na tej samej płaszczyźnie co podmiot, Bataille jako przykład podaje płaszczyznę erotyczną. Przedmiotem pożądania zmysłowego jest inne pożądanie, a pragnienie zmysłowe, które nim kieruje jest po prostu pragnieniem (czasami o innym podłożu). Spełnieniem owego pożądania może być jedynie wzbudzenie tego samego pożądania w innym podmiocie. Budowanie tego pożądania następuje poprzez wzajemne zrozumienie intencji. Jak już uprzednio twierdził Bataille pożądanie i zrozumienie jest rodzajem gry, u której podstaw leży również odpychanie

i świadomość niemożności zdobycia przedmiotu. Porywy namiętności niekontrolowanie pchają ku sobie dwa pożądanía: „Rzecz jasna, przedmiot jest najpierw rozpoznany przez podmiot jako inny, różny od niego jednakże w chwili, gdy podmiot staje się pożądaníem, przedmiot, drżąc z trwogi nie mniej niż podmiot, nie jest już niczym różnym od niego; oba pragnienia spotykają się, mieszają i stapiają”²⁷.

Inteligencja natomiast stoi na straży racjonalizmu wyborów, jest więc dokładnym przeciwieństwem tego działania. Prowadzi do kalkulacji i analizy sytuacji, jest to jednak proces ubogi, gdyż jednostronny - nie jesteśmy w stanie pojąć myśli i odczuć drugiej strony. Inteligencja zarzuca namiętności iluzję jaką ta daje. Jednak iluzja nie zawsze musi być ułudą, a zachowania prowadzące do nadania iluzji realnych kształtów, przeistaczają się w iluzję możliwą²⁸.

Całościowość nieograniczona

Pojęcie całościowości obejmuje obiektywną rzeczywistość i podmiot, który tę właśnie rzeczywistość postrzega. Każde z osobna nie może tworzyć całościowości. Na płaszczyźnie erotycznej całościowość bytu jest zawsze przedmiotem pożądanía (podobnie jak w religii i sztuce), rozpoznajemy ją wtedy, kiedy sami zdajemy sobie sprawę z bycia jej częścią – pociąga nas wszechświat, część niezdojta (w tym przypadku pod postacią „po drugiej stronie”, której pożądaníu ulegamy). Bataille korzystając z pojęć filozofii teistycznej, przytacza stwierdzenie o przeciwstawieniu natury całościowości. Refleksja ta wyraźnie zaznacza opozycję Bóg – natura. Według Bataille’a całościowość jednak nie jest ani Bogiem ani naturą. Natura natomiast jest częścią całościowości, którą można rozważać w konkretny, materialny sposób jedynie w oparciu o całościowość²⁹. Czynnikiem dopełniającym całościowości jest zwierzęcość, niekontrolowana część, która przekracza zespół norm i zachowań, charakterystycznych dla natury ludzkiej. Zwierzęcość jest tą cechą, która przeraża, ale i przyciąga, odwraca panujący porządek. Doznając tej całościowości ma się wrażenie odkrycia tajemnicy, którą jest osiągnięcie rozkoszy. Następuje ona jedynie w wyniku

²⁷ Tamże, s. 150.

²⁸ Bataille odróżnia iluzję możliwą od błędu.

²⁹ Bataille nawiązuje do przykładu wyobrazonego kawałka chleba, który początkowo jest abstrakcją myślową, ale materializuje się w momencie zjadania, poprzez akt „stapiania się z ruchomą całościowością”

unicestwienia instynktów zwierzęcych oraz związaną z nimi antycypacją (nieuchronnej) śmierci. Osiągnięcie całościowości nieograniczonej jest rodzajem ofiary³⁰.

1. 4. 6. Foucault subiektywnie o transgresji

Transgresja jest pojęciem związanym z ujęciem krytycznym w filozofii Foucaulta. Zawiera się ona w schemacie krytycyzm – problematyzacja – opór. Przy czym problematyzacja poddana analizie polega na wykazaniu istnienia - nie jednej ściśle przyporządkowanej - a wielości racji rozumu (i żadna nie jest konieczna). Dzięki odpowiedniej analizie problematyzacji, istnieje wiele możliwości oporu (zmiana następuje w odniesieniu do zmienności relacji władzy). Schemat krytyki, który formułuje Foucault, zawiera opór, wobec władzy i kultury, którym może być właśnie transgresja.

Transgresja wiąże się z pojęciem jaźni. Jest nie tylko poszukiwaniem nowych idei, wartości i przekraczaniem dotychczasowego sposobu bycia, ale i celowym aktem rozbicia dotychczasowych ograniczeń, złamania barier intelektualnych, a przez to redefinicji własnej jaźni. Transgresja wiąże się z przyjmowaniem nowych poglądów, koncepcji, reguł myślenia, nowych postaw. W filozofii Foucaulta transgresja stanowi czynnik dynamiczny. Ma również wpływać na proces badania rzeczywistości, którego nie należy zawężać jedynie do stawiania pytań o genealogię, ale należy go nieustannie przekraczać, nawet w ścisłych badaniach nad teraźniejszością. Nie każda transgresja jest pożądana, nie każda jest możliwa do zaistnienia, są granice, których przekroczyć się nie da.

W filozofii Foucaulta pojawia się problem podmiotu (powiązanego z jaźnią), którego transgresja bezpośrednio dotyczy. Podmiot ten doświadcza sytuacji kryzysowej³¹. Upada moralność, porządek, kodeksy i system wartości. Foucault jednak nie odbiera tego w kontekście negatywnym, a raczej odwrotnie - jako czas autokreacji, samodoskonalenia, doskonalenia różnych jaźni, uprawiania różnych stylów bycia i myślenia (nawiązanie do filozofii starożytnej, renesansu, czy dandyzmu). Praktyki dążące do samospelnienia i samozadowolenia nie mogą jednak prowadzić do całkowitej negacji schematów, w których jednostka funkcjonuje oraz wyzwolenia się spod wszystkich zakazów. Zaspokajania potrzeb jednostki odbywa się przy pomocy dobrodziejstw, wynikających z postępu cywilizacji i rozwoju kultury, który może przyczynić się do szybszego i łatwiejszego osiągnięcia celu, ale

³⁰ Autor porównuje erotyzm do tragedii, w której krwawa ofiara objawia i gromadzi pod koniec wszystkie postaci.

³¹ Foucault podziela wraz z Heideggerem i Nietzschem założenia kryzysu kulturowego [w:] A. Megill, *Prophets of Extremity Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, University California Press 1987, s. 183.

równie szybko prowadzić do ograniczenia wolności, zniewolenia, czy nałogu. Jednostka musi umiejętnie wyważyć proporcje między nimi.

Pojęcie transgresji w filozofii Foucaulta nie jest ślepym podważeniem zasad, irracjonalnym przekroczeniem wszystkich granic. Nie jest też obietnicą spełnienia. Transgresja to ruch „przeciwko” temu co znane, zastane, przewidywalne, ale również ruch w stronę nieznanego. To swego rodzaju „testowanie granic”. Świadome przyjęcie ryzyka, że przy próbie przekroczenia, zniesienia zakazów, stan ten niekoniecznie musi ulec zmianie.

Foucault w badaniach nad rzeczywistością, wyróżnia trzy aspekty podmiotu w relacjach: władza (relacja wobec innych), wiedza, etyka (relacja wobec siebie). Wiedza i władza wzajemnie wpływają na samookreślenie jednostki. Według Foucaulta transgresja prowadzi do przekroczenia dotychczasowej wiedzy o sobie, daje możliwość samoprzemiany. Z drugiej strony istnieje również relacja pomiędzy władzą a etyką. „Definiując władzę jako działanie na cudze działania, będące — dokładniej — kierowaniem ludźmi w najszerszym rozumieniu, włącza się do rachunku ważny składnik: wolność. Władzę sprawuje się tylko nad wolnymi podmiotami i tylko w tej mierze, w jakiej one są wolne”³². Należy jednak pamiętać, iż podmiot w tym przypadku nie ma stałej natury, jest ona wynikiem ukształtowania przez czynniki zewnętrzne i wpływające nań ograniczenia. Z perspektywy nabytego przez jednostkę doświadczenia, ograniczenia te są konieczne, ale nie są absolutne i niezmiennie (opierają się na relacjach władzy).

Władza i wolność są od siebie współzależne – wolność nie jest obaleniem władzy, a władza nie jest ograniczeniem wolności. Wolność polega na modyfikowaniu stosunków władzy, redukcji możliwych ograniczeń, niezgody na osadzenie w ramach zakorzenionych stereotypów, a jednocześnie sama tworzy ograniczenia i nowe schematy władzy. W tej samej relacji pozostają między sobą władzą a etyka. Podstawą transgresji jest jednostka osiągająca pewną autonomię (poczucie władzy), w interakcji z otoczeniem, tworzy nowe normy i (odpowiadające jej) ograniczenia, ale za sprawą etycznego pierwiastka, będące kompromisem towarzyskim, zawodowym lub społecznym.

W myśli krytycznej Foucaulta problem definicji podmiotu związany jest z problemem subiektywności. Foucault rozumie subiektywność jako „troskę o siebie”. Definicja ta jest przyczynkiem konfliktu między wcześniejszym rozumieniem władzy i wolności a etyką. W swoich rozważaniach dostrzega różnice w podejściu jednostki do samej siebie między chrześcijańskimi tekstami, a filozofią grecką, które poruszają ten problem. „Starożytność była

³² M. Foucault, *Podmiot i władza*, tłum. J. Zychowicz „Lewą nogą” 1998 nr 10, s. 187.

nakierowana na etykę, tzn. na proces samotworzenia, który chroni jednostkę przed niewolą wobec jej pragnień. Jednostka chce pozostać panem własnego życia, swoich pragnień (stąd konieczność ćwiczeń i ascezy), a system reguł nie ma charakteru ścisłego kodu. Nie jest jak w chrześcijaństwie, nakierowany na autorytet, nakaz, prawo”³³.

Subiektywizacja według Foucaulta powinna kształtować autonomiczne jednostki, ale w ramach krytycznego postrzegania świata, a przez to kształtowania własnego „ja”. Tylko takie jednostki są w stanie przekraczać własne ograniczenia. Subiektywność daje możliwość autokreacji i rozwoju, poszerzenia horyzontów i woli jednostki (ale nie sugerowanej „powinnością”), w wyniku „otwarcia”, podejmowania prób redefinicji rzeczywistości. Etyka jest filtrem, który prowadzi do racjonalnego czerpania z przywilejów wolności oraz „ćwiczenia i pracy nad ujarzmieniem siebie w wolności”. Autonomia jednostki w ramach ograniczeń władzy nie jest gwarantem wyzwolenia naturalnego „ja”. „Ja” kształtuje się poprzez subiektywność, która powstaje w opozycji do systemu kultury i systemu politycznego (systemów władzy).

„Tam gdzie jest władza istnieje też opór”³⁴. W rozważaniach Foucaulta opór jest ważnym czynnikiem warunkującym transgresję. Sprawcą oporu jest podmiot. Możemy mówić o dwóch rodzajach podmiotów: samoświadomy podmiot, który jest katalizatorem oporu oraz podmiot będący efektem władzy. Pojęcie transgresji odnosi się do pomiotu występującego przeciwko władzy. Do samoprzemiany dochodzi zwykle w efekcie działań zewnętrznych wpływających na podmiot, który w sytuacji ograniczeń władzy odkrywa możliwą do zaistnienia sferę wolności.

Podejście krytyczne u Foucaulta to niezgoda na aktualny stan rzeczy, który może wynikać z kryzysu kultury. Problematyzacja jest metodą badania zaistniałego stanu rzeczy (badanie zwraca uwagę na problemy, które stają się widoczne w danym momencie historycznym). Dzięki pojawieniu się diagnozy rzeczywistości, problematyzacja zmusza do postawienia pytań o genezę oraz wstępne poszukiwanie rozwiązania. Trzecim elementem jest transgresja, która dzięki krytyce i genealogii problemu, radykalnie kształtuje i wyznacza proces zmian. Opór, będący podstawą transgresji, ukierunkowuje zachowanie (bunt) jednostki w stronę granic lub ograniczeń, które są przyczyną jego powstania.

³³ A. Kapusta, *Filozofia ekstremalna. Wokół filozofii krytycznej Michela Foucaulta*, UMCS, Lublin 2002, s. 180-181.

³⁴ M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 86.

Transgresja występuje tu w tradycyjnym rozumieniu - jako strategia poszukiwania „nowego” poprzez przekroczenie ograniczeń dotychczasowego sposobu bycia. Transgresja wiąże się ze świadomością przyjęcia nowej postawy, własnych zdolności i wyznaczenia nowych granic. „Granica i transgresja zawdzięczają sobie wzajemne osadzenie w bycie: stąd nieistnienie granicy, która nie mogłaby być w żaden sposób przekroczona, i odwrotnie — znikomość transgresji, która przekraczałaby tylko granicę iluzji czy cienia”³⁵. Ten aspekt zbliża rozumienie pojęcia transgresji Foucaulta do definicji Bataille’a.

1. 4. 7. Święto. Sacrum. Transgresja. Roger Caillois

Wśród wybitnych intelektualistów zajmujących się zjawiskiem transgresji oraz jej rodzajami, należy wspomnieć o Rogerze Caillois, głównym założycielu i przedstawicielu Collège de Sociologie oraz przyjacielu George’a Bataille’a, z którym przez lata wymieniał poglądy, ścierał się oraz współpracował przy redakcji i pisaniu tekstów do jego czasopisma *Acéphale*. W jego późniejszym okresie działalności, już po II wojnie światowej podjął pracę w UNESCO, redagował wtedy czasopismo tej organizacji - *Diogenes*. Znajomość z Bataillem, ich wymiana poglądów i spory zaowocowały wzajemnym, wielokrotnym powoływaniem się na swoje teorie. Najbardziej znany jest ze swoich rozważań na temat *sacrum* oraz antropologicznych teorii dotyczących obrzędu, święta i zabawy. We wszystkich żywo obecne są założenia transgresji, opierają się na przekraczaniu, bądź podważaniu reguł lub dobrze znanych formuł.

Teoria święta

Życie wszystkich społeczności oparte jest na zasadzie *qui eta non movere*. Polega na zorganizowanym porządku, dobrze znanych zasadach, wypracowanych na przestrzeni lat zależnościach i unormowanych relacjach zachowań oraz systemie ograniczeń wynikającym z prawa, na którym oparty jest panujący porządek. Reguły te podważa święto. Święto jest czasem zawieszenia, działania na przekór normom. Zawieszenie czasu prowadzi do działań ludzi wbrew regułom, a zwłaszcza tym regułom, które stanowią o zakazach i ograniczeniach.

Mimo zróżnicowanego procesu kształtowania się kultury, postępu cywilizacji, przebieg święta we wszystkich społecznościach jest podobny. Główną jego funkcją jest przerwa w obowiązkach i trudzie, uwolnienie od ograniczeń i spełniania powinności ludzkich. Są chwilą w której żyje się mitem i marzeniem.

³⁵ M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, tłum. T. Komendant, [w:] M. Janion, S. Rosiek (red.), *Osoby*, dz.cyt., s. 306.

Pomimo wyrwania się spod ścisłego, z góry ustalonego porządku dnia codziennego, przerwania monotonnego upływu życia, podważenia czasu porządku, święto również posiada swój określony schemat. Z natury zakłada zabawę, nadużycia, przebieranki (charakterystyczne dla karnawału), śpiewy i libacje. Czas przygotowania się do święta jest najczęściej zaostreniem panujących reguł lub specyficznych ograniczeń (np. post). Dzięki temu mamy świadomość nadejścia czegoś wyjątkowego. Święto to czas zwrócenia się w stronę tego, co boskie. W życiu powszednim *sacrum* objawia się poprzez zakazy. To, do czego zwykle nie mamy dostępu, co jest oddzielone, zastrzeżone aż do przyjścia konkretnego dnia. Tak postrzegane *sacrum* ma wyraz negatywny, to nastanie święta powoduje zawieszenie porządku, przekroczenie i nagięcie granic, a konsekwencji zmianę myślenia, że boskość to również wolność.

Codzienne, rutynowe czynności są jedynie drogą do zdobycia dóbr materialnych, zaspokojenia podstawowych potrzeb, człowiek żyje czasem święta – najpierw jego wspomnieniem, później oczekiwaniem na przyjście następnego.

Czas mityczny i powstawanie granic

Caillois, powołując się na innych badaczy, wprowadza do swoich rozważań pojęcie czasu mitycznego, twierdząc że święto to aktualizacja praczasu: „W gruncie rzeczy czas mityczny jest początkiem innego czasu i wciąż się z niego wynurza, powodując wszystko, co się w nim dokonuje zadziwiającego lub niewytłumaczalnego. [...] Jest on idealną strefą przemian i cudów. Nic się jeszcze nie ustaliło, nie ma jeszcze żadnych norm, nie utrwalił się jeszcze żaden kształt. Wszystko, co z czasem stało się nie do pomyślenia – było jeszcze możliwe”³⁶.

Caillois opisuje wyłonienie się świata z czasu mitycznego (a dokładniej z chaosu). Nadanie światu kształtu, pojawienie się człowieka (z ziemi lub przeobrażenie z innych istot), stworzenie cywilizacji, ustanowienie obrzędów, rytuałów i prawa było ustaleniem granic. Każda istota i rzecz została zamknięta w granicach, które stały się naturalnymi (wzorami, kanonami). Bogowie odebrali ludziom również magiczną moc, a co za tym idzie zdolność przemiany i wpływania na losy świata. „W rzeczy samej ład nie może iść w parze z równoczesnym istnieniem wszelkich możliwości, z brakiem wszelkich norm: świat zyskał wówczas nieprzekraczalne granice, które zamykają każdy gatunek w jego własnym bycie i nie

³⁶ R. Caillois, *Teoria święta*, [w:] tenże, dz. cyt., s. 129.

pozwalają mu wyjść poza nadane ramy. Wszystko znieruchomiało, toteż ustalono zakazy, aby nowy ład i nowe prawa nigdy nie zaznały uszczerbku”³⁷.

Czas mityczny składa się z Chaosu oraz Wieku Złotego. Wiek Złoty to odpowiednik raju, uludy, gdzie od początku wszystko jest dane. Czas bez wojen, czas dobrobytu, czas błogiego i spokojnego życia. Chaos i następujący po nim Wiek Złoty to dwie odsłony imaginacyjnej rzeczywistości – bez norm, reguł i zasad. Świat mitu przeciwstawia się światowi realnemu. Paralelnym okresem w życiu człowieka jest jego dzieciństwo, czyli czas zawieszenia zakazów, którym podlega w życiu dorosłym, czas wiecznej zabawy. Czas dzieciństwa, młodości, czyli postępowanie nieobjęte regułami i normami obowiązuje do momentu osiągnięcia punktów granicznych życia i ich przekroczenia (np. osiągnięcie pełnoletniości, zawarcie związku małżeńskiego). Nawet jeżeli człowiek dopuszcza się przekroczenia granic, które go w czasie młodości nie dotyczą, nie jest to obciążone konsekwencjami, gdyż funkcjonuje on jeszcze w innym (magicznym) świecie.

Odnawianie a transgresja święta

Caillois przyrównuje świat do kosmosu, rządzonego prawem utrzymania rytmu, „aby każda rzecz była na swoim miejscu, a wydarzenia zachodziły w odpowiednim miejscu i czasie”, słowem utrzymanie stanu bezruchu, bo każdy ruch, zmiana, przejście powoduje destabilizację porządku świata, a w konsekwencji „zużywanie się”. Natura świata polega jednak na samoistnym zużywaniu się i odnawianiu (tak samo jak u człowieka – choroba, krew miesięczna). Usunięcie rzeczy zbędnych, odpadków (utożsamianych ze złem), odpuszczenie grzechów, przejście ze starego do nowego roku zapowiada przekroczenie granicy i przyjście „nowego”, a święto, czyli zawieszenie granic, jest czasem narodzin tej transgresji.

Święto obchodzone jest w czasoprzestrzeni mitycznej i spełnia funkcje odradzania świata rzeczywistego. Obchodzone jest cyklicznie lub jest następstwem ważnych wydarzeń w danej społeczności. Proces odnawiania się dzieje się dzięki bóstwu. Społeczeństwo powtarza rytuał dziedziczny. Czasami zabiegom tym towarzyszą maski i przebrania, które mają symbolizować zbliżenie się do praprzodków. Odnawianie, bądź wskrzeszanie świata na kształt pierwotny odbywa się na różne sposoby. Zwykle polega na recytowaniu formuł mitycznych, zaklęć, magicznych tekstów. Inną formą jest malowanie rysunków przodków, ich podobizn. Poprzez te czynności, ponownie powołuje się do życia istoty namalowane. Proces

³⁷ Tamże, s. 130.

ten jest wielokrotnie odtwarzany (w postaci spektakli, odtwarzania rysunków) póki ów przodek nie da znać o swojej mocy i swoim istnieniu.

Celebracja święta, a zarazem jego spełnienie ma miejsce w momencie spożywania świętego zwierzęcia. Poprzez post i przestrzeganie surowych zakazów uczestnicy święta przeszli z czasu świeckiego w czas święty, doznali zatem zjednania się z przodkami. Mogą teraz spożyć posiłek w postaci świętego zwierzęcia. W ten sposób święto dobiega końca. Pierwotny porządek został odtworzony. „Święto przywraca czas twórczej wolności, czas poprzedzający poczynający ład i formę i zakazy”³⁸.

1. 4. 8. Transgresja w badaniach Marii Janion

Koncepcją transgresji na gruncie polskim, oprócz Józefa Koźmieleckiego, zajmuje się również Maria Janion, słynna historyk literatury, idei i wyobraźni, krytyczka literacka, wybitna znawczyni polskiego i europejskiego romantyzmu.

Zagadnienie transgresji przewijało się już w jej pracach dotyczących romantyzmu. Nie było ono jednak na tyle popularne by przebić się jako samodzielne w strukturze akademickiej. Żeby poszerzyć jego zakres i przybliżyć je młodym ludziom – studentom, naukowcom Janion zorganizowała w drugiej połowie lat 70. seminarium na Uniwersytecie Gdańskim.

„Transgresje” miały być prezentacją nowych idei, lektur i prądów kulturowych. Pomimo fascynacji kulturą zachodnią, krąg zainteresowań badawczych zawsze odnosił się do sytuacji w Polsce: „(...) Bez przerwy rozmawialiśmy o Polsce zniewolonej i cierpiącej, zestawiając to jednocześnie z wielkim buntem i sprzeciwem wobec kanonu patriotycznego. Sam dobór problematyki transgresyjnej był już poważnym sprzeciwem wobec narodowych obowiązków”³⁹.

Zajęcia obejmowały zagadnienia polityki tożsamości, emancypacji jednostki, kwestionowały ówczesny kanon kultury. Były wyrazem buntu i niezgody wobec systemu (także politycznego) i narzucanych norm. Ich tematyka to sprzeciw wobec akademickiego uniwersalizmu, powszechności, ogólności i obiektywizmu wartości. „Transgresje” poruszały kwestie inności, obcości w odniesieniu m. in. do kobiecości i osób wykluczonych. Zarzucano im „dziwactwo, kult patologii, skupianie się na chorych jednostkach”⁴⁰ oraz destrukcję

³⁸ Tamże, s. 140.

³⁹ M. Janion, *Studenci to nie jest niższy personel*, rozmowa przeprowadzili K. Szczuka, S. Sierakowski, 30.09.2009, http://wyborcza.pl/1,76842,7080057,Studenci_to_nie_jest_nizszy_personel.html [dostęp online: 3.01.2013].

⁴⁰ Tamże, [dostęp online: 3.01.2013].

kanonu nauki. Zajęcia te były jednocześnie hermeneutyczne i podmiotowościowe. Nacisk kładziony był na indywidualną wrażliwość jednostki, a wypowiedź miała przyczynić się do ustanowienia nowego punktu wyjścia do interpretacji, nawet niepopularnej, czy bardzo osobistej.

Seminarium „Transgresje” trwało siedem lat⁴¹. Zaowocowało wydaną na początku lat 80. serią książkową „Transgresje”, w skład której wchodziło pięć tomów: „Galernicy wrażliwości” (1981), „Odmieńcy” (1982), „Osoby” (1984), „Maski” (1986), „Dzieci” (1988). W planach było wydanie kolejnych, ale nigdy nie ukazały się one drukiem⁴². Seria „Transgresje” to zapisy rozmów Janion ze swoimi uczniami, współpracownikami oraz artykuły i fragmenty literatury pięknej i popularnej, fotografie i wiersze. W tych kilku tomach zgromadzone zostały również teksty intelektualistów i autorów zachodnich, takich jak Sontag, Foucault, Genet, Bataille, Klossowski, Laing, niejednokrotnie pierwszy raz tłumaczone na język polski. W kolejnych książkach z serii, zamieszczano także relacje z dyskusji na temat tabu w literaturze i dyskursie publicznym.

Badania Marii Janion początkowo skupiały się wokół krajowego romantyzmu, zwłaszcza twórczości polskich poetów tego okresu. Krytykowała natomiast poezję epigonów romantycznych, jako wtórną, obniżającą poziom literacki, będącą kalką poezji narodowych i bazującą na stereotypach. Oprócz tworzenia literackiego kanonu polskiego patriotyzmu, podejmowała tematy rewolucji, tragizmu, fantazmatyczność, mityczność oraz doświadczenia wyobraźni i egzystencjalne. Postaci dwóch polskich wieszczów narodowych i ich twórczość była dla niej punktem wyjścia do analizy kultury europejskiej i jej symboliki romantycznej. Poprzez odniesienia do romantycznej antropologii, zwróciła swoją uwagę w stronę religijności, zwłaszcza na tematykę żydowską i judaizmu. Wielokrotnie wracała również do mitu wampirycznego i koncepcji słowiańszczyzny. Osobne studium poświęciła motywowi śmierci w twórczości Mickiewicza. Dzieła drugiego ze znakomitych wieszczów natomiast, były punktem wyjścia do rozważań na temat mistyki.

Poszukiwania Janion przekroczyły zbiorowy i patriotyczny charakter literatury romantycznej, zwracając się w stronę indywidualnych doświadczeń egzystencji, wyzwając tym samym możliwość kreacji podmiotowego „ja”.

Wypracowanie kategorii transgresji na przełomie lat 70. i 80. skupiło uwagę Janion na doświadczeniach granicznych. Tematykę tę poruszała na swoim seminarium, a obejmowała

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże.

ona zagadnienia erotyzmu, cielesności, obłądu, samotności, okrucieństwa i tematy będące tytułami jej kolejnych tomów z serii „Transgresje”. Osobne pozycje literackie poświęciła ważnym dla transgresji tematom zła i śmierci. Wszystkie te zagadnienia były analizowane w odniesieniu do kultury polskiej. Jako transgresyjny traktowała również problem wykluczenia grup społecznych: kobiet, ludzi chorych, obcokrajowców, czy innowierców. Z tej perspektywy podjęła badania nad ewolucją znaczenia postaci Innego w kulturze.

Janion jest entuzjastką obecności kobiet w życiu publicznym, zwolenniczką ruchów feministycznych i genderowych oraz kobiecych inicjatyw twórczych: „Chcemy pokazać dobijanie się kobiet do sfery publicznej, symbolicznej. A zarazem uświadamiamy, iż symboliczna figura Polonii wyczerpała się, była bowiem symbolem narodu żałobnego. Obecnie potrzebna jest nowa symbolika, nowa narracja, nowa opowieść – taka, która nie będzie powielać romantyczno-narodowych stereotypów. Próbuje pokazać budowanie kulturowej tożsamości i Polski jako proces wieloznaczny i dramatyczny”⁴³.

Janion nie stworzyła nowej definicji transgresji, korzystała z zachodnich wzorców jej rozumienia, zwłaszcza z filozofii francuskiej - transgresja to przekraczanie granic, naruszenie norm społecznych, bunt przeciw wzorcom systemu, ale dzięki temu właśnie tworzenie nowych znaczeń, nowych obszarów i zakresów badawczych. Jej celem było wprowadzenie pojęcia do kultury i literatury polskiej oraz rozszerzenie jego znaczenia o tematy tabu, a także nazwanie procesów zmiany paradygmatów kulturowych. „Pozytywne nieprzystosowanie, nonkonformizm, znak sprzeciwu, buntu, tym jest dzisiaj i nieustająco Maria Janion. Ale ważne jest też jej dążenie do spowodowania przemiany – do przemienienia swojej kultury, swojego narodu. (...) Jest w Janion głębokie poszanowanie dla struktury w obrębie której dane jest jej pracować. Struktury naukowej bądź narodowej. Kwestionowanie w jej wykonaniu polega jednakże na podważaniu tego, co chce stać się na naszych oczach politycznym kiczem i sentymentalnym mitem”⁴⁴.

Janion łączy refleksję metodologiczną z dziedzinami wiedzy, dzięki którym może uzyskać nowy kontekst interpretacyjny. Obok fantazmatu, kategoria transgresji stała się kolejną popularną perspektywą interpretacyjną wykorzystywaną przez samą autorkę i innych badaczy. „Janion uważa, że trzeba się starać tworzyć interpretacje jako dzieła sztuki. Jej

⁴³ M. Janion, *Polska nie jest kobietą*, rozmowę przeprowadził Z. Pietrasik, 4. 11. 2009, <http://www.polityka.pl/paszportypolityki/rozmowy/205505,1,rozmowa-z-prof-maria-janion.read#ixzz2HI18WGGc>, [dostęp online: 5.01.2013].

⁴⁴ I. Filipiak, *Istnienie mityczne Janion oraz jego przejawy w wyobraźni kulturowej i społecznej*, „Teksty Drugie” nr 6/2008, s. 222.

ideałem, jej mitem jest projekt łączenia sztuki interpretacji ze sztukami pięknymi. Zbliżyć humanistykę do tego co robi współczesna sztuka wizualna, która próbuje stworzyć nowy język”⁴⁵.

Badania nad transgresją stają się coraz popularniejsze w polskim środowisku akademickim. Kursy dotyczące zagadnienia transgresji w różnych aspektach składają się na plan takich kierunków jak: socjologia, kulturoznawstwo, psychologia, etnologia, filozofia, antropologia, dyscypliny artystyczne oraz studia genderowe. Coraz częściej również transgresja staje się przedmiotem dyskusji podczas interdyscyplinarnych konferencji naukowych. Badania transgresyjne na gruncie humanistyki, skupione są głównie wokół takich ośrodków naukowych jak: Uniwersytet Warszawski (w katedrze Józefa Koźmieleckiego), Uniwersytet Wrocławski czy Uniwersytet Jagielloński.

⁴⁵ Tamże, s. 220.

ROZDZIAŁ 2

NEW FRENCH EXTREMITY – GENEZA I CHARAKTERYSTYKA

2. 1. Pierwsze symptomy

Na fali liberalizmu lat 70. kino francuskie zrodziło już wcześniej tendencję „wyraźnie oddzieloną od innych, głośną i trudną do przeoczenia, a przez niektórych uznaną za „typowo francuską”. Oto pod hasłem absolutnej szczerości, obalającej świętoszkowate tabu i docierającej do sedna „spraw nigdy na ekranie nie pokazywanych” powstały filmy przepojone prawdziwym kultem szpetoty”⁴⁶. Filmy te były pozbawione rozmachu, często kręcone na taśmie czarno-białej, pozbawione akcji, a wydarzenia pozamykane w ciasnych, prostych przestrzeniach. Obscena była głównym środkiem wyrazu – językowym i wizualnym. (*Mama i dziwka* Jean Eustache, *Opętanie* Żuławski). Wspólnym elementem było eliminowanie sfery wstydu, poprzez pokazywanie fizjologii. Dzięki temu zwiększył się zakres pokazywania rzeczy „nieodkrytych” ekranie. Fizjologia nierozzerwalnie łączy się z popędami, instynktami, wulgarnym językiem. Twórcy „fizjologicznego dramatu” zaczęli przekładać poetyckie opisy relacji międzyludzkich na dosłowny „język ciała”, bez niedopowiedzeń, czy przemilczeń. Seks obdarto z mitów, a ciało ludzkie prezentowano z właściwym naturalizmem, z pełną surowością, bez upiększeń, estetyki podkreślonych odpowiednim ujęciem.

Krytycy, jakkolwiek zauważyli znaczenie poszerzenia horyzontów w odkrywaniu ekranowej „prawdy” zarzucali tym filmom brak głębszych treści, brak refleksji, płytkość fabuły, dominację estetycznego szoku nad odkrywaniem emocji, zawężenie tematyki do sfery seksualnej. Wątki filmowe stały się banalne i zaczęły się powtarzać, widzowie i krytycy, którzy początkowo doszukiwali się formy artystycznego buntu i ekranowej obyczajowej rewolucji, po prostu się znudzili. Obsceniczne dramaty fizjologiczne wkrótce zaczęły niknąć gdzieś wchłonięte przez pornografię.

Lata 70. to również rozkwit pornografii dla mas, po zniesieniu cenzury w 1974 roku, kina zostały zasypane filmami tego gatunku, co ciekawe niskobudżetowe produkcje zaczęły przynosić wielomilionowe dochody. Koniunkturalnie zaczęto produkować filmy pornograficzne, bez jakichkolwiek „walorów” i treści artystycznych. Państwo zaczęło wróżyć upadek kultury. Szybko, bo już rok po zniesieniu cenzury, wprowadzono restrykcje dla branży porno. Filmy eksponujące pornografię i przemoc oznaczono literą „X”. Producentów

⁴⁶ J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego 1895-2003*, Oficyna Wydawnicza Auriga, Warszawa 2005, s. 340.

tych filmów obciążono wysokim podatkiem, a 33 procent dochodów z kas biletowych należało odprowadzić na rzecz państwa, filmom zagranicznym wprowadzono jeszcze większe obostrzenia. Przewidywane efekty nastąpiły szybko, zagraniczni dystrybutorzy zaczęli wycofywać się z rynku lub schodzić do podziemia, tak samo jak i francuscy twórcy, tylko nieliczni nadal robili filmy „dla masowej publiczności”, co nie znaczy, że kino pornograficzne całkowicie zniknęło z dużego ekranu. Wyspecjalizowało się i przekształciło w kino erotyczne, które ewoluowało w dwóch kierunkach – zmysłowego „erotyzmu salonowego” oraz przedstawień postaw „zuchwałych moralnie” (występujących również w połączeniu z adaptacjami literatury), przede wszystkim u Waleriana Borowczyka.

2. 2. Filmowe lata 90.

Hollywood atakuje!

Lata 90. w kinie to przede wszystkim zalew kultury amerykańskiej, któremu nie oparła się większość kinematografii europejskich. Kopie multipleksów, które były powiewem luksusu prosto z USA, budziły zachwyt w Europie. Kino zaczęło funkcjonować jako supermarket (pop)kultury, miejsce zaspokajające podstawowe potrzeby życiowe człowieka – biologiczne i duchowe. W europejskich świątyniach popkultury największą popularnością cieszyły się produkcje hollywoodzkie. Amerykański przemysł filmowy przyjął strategię marketingową opartą przede wszystkim na spektakularnej kampanii reklamowej filmu. Filmy amerykańskie przynosiły ogromne zyski z eksploatacji ich kopii w Europie, z czego większą część dochodów przeznaczano na promocję kolejnych projektów. Kinematografia francuska była bardziej odporna na modę, aczkolwiek fala popularności produkcji amerykańskich jej nie ominęła. W latach 90. filmy amerykańskie stanowiły 60% z wszystkich, wyświetlanych na dużym ekranie⁴⁷. Kryzys z tym związany dotknął młodych debiutantów, którzy nieraz latami czekali na wejście swojego, dawno ukończonego filmu na ekrany.

W 1993 roku, na podstawie obserwacji sytuacji kinematografii w Europie, na konferencji GATT w Genewie dotyczącej liberalizacji handlu międzynarodowego, władze francuskie wywalczyły tzw. „wyjątek kulturalny”, który chronił twórczość narodową poprzez

⁴⁷ Tamże, s. 434.

wprowadzenie limitów na udział w ramówce programów produkcji zagranicznych w kinie i w telewizji⁴⁸.

Innym pomysłem Francuzów na dotacje kinematografii był podział kina ze względu na prezentowane wartości artystyczne – do ceny biletów na seanse filmów komercyjnych doliczano niewielką dodatkową opłatę, która była składką na fundusz finansujący bieżącą produkcję. Z opłat zwolnione były kina studyjne, które z założenia prezentowały „filmy artystyczne”⁴⁹. Strategia ta przyniosła oczekiwane efekty – wzrosły finanse na produkcję francuskich filmów, a koneserzy częściej wybierali repertuar sieci studyjnych. Widzowie docenili swobodę wyboru, a coraz większym powodzeniem zaczęły cieszyć się filmy rodzime. Francuzi jeszcze bardziej skupili się na sobie, zaczęli „badać” gusta widzów i w ten sposób poszukiwać tematów i inspiracji. Okazało się, że widzowie czerpią przyjemność ze stymulowania wyobraźni, pozostawiania pustych miejsc, niedopowiedzeń, a nie odkrywania dobrze znanych schematów. Wyrafinowane kino zaczęło cieszyć się popularnością, nie mniejszą od komercyjnego.

Główne tendencje w kinie francuskim lat 90.

W kinie twórców lat 90. dominowały trzy powtarzające się tendencje:

- kino introspekcji – ukierunkowane głównie na uniwersalizm, fascynację prostymi, dobrze znanymi sytuacjami życiowymi i ich nieustanną analizą. Kino tzw. „egzystencjalnej niepewności”, stawiało pytania o sens. W kręgu zainteresowań twórców znajdowali się zwykli ludzie. Autorzy przedstawiali refleksje na temat ich życia, wplatając pomiędzy nie nieoczywistości. Oprócz fizjologicznej, intrygowała ich natura duchowa, emocjonalna oraz fenomeny intelektu i zmysłowego poznawania, niezbadanej intuicji. Penetrowali zakamarki ludzkiej psychiki, studiowali różnorodne typy charakterów postaci, z naciskiem na indywidualizm życiowy i twórczy. Znaczeniową osią graniczną zawsze był jednak człowiek i jego cykl życiowy. Przedstawicielem tego kierunku był Eric Rohmer, (*Opowieści czterech pór roku*, 1990-1998), oraz kontynuatorzy: Claude Sautet (*Serce jak lód*, 1991, *Nelly i pan Arnaud*, 1994) Jaques Doillon, (*Mały przestępca*, 1990, *Ponette*, 1996) Jean Jaques Annaud (*Kochanek*, 1991), André Téchiné, (*Moja ulubiona pora roku*, 1992),

⁴⁸ *Film Restrictions Under GATT*, Los Angeles Times, http://articles.latimes.com/1993-11-04/local/me-52911_1_quotas-films-claude-berri, 4. 11. 1993, [dostęp online: 15.01.2013].

⁴⁹ Klasyfikacji filmu dokonywała specjalna komisja, złożona z filmowców oraz autorytetów w branży.

Catherine Breillat (*Moja siostra*, 2001), Claude Miller (*Pokój wrózek*, 2000). Ważną grupę dla tego nurtu stanowili cudzoziemcy (także wybitni polscy reżyserzy) pracujący we Francji. Równie często podejmowali oni ten kierunek twórczy - z korzyścią dla kina introspekcji – dodając mu pewne cechy stylowe, których brakowało u rodzimych twórców. Patrzyli na Francję z dystansem, ale z perspektywy porównawczej, w odniesieniu do innych krajów, dostrzegając tematy równie ważne, a w rodzimym kinie niepodjęwane, pokazując dzięki temu obiektywizmowi wartości deficytowe, np. Raoul Ruiz (*Oko, które kłamie*, 1993, *Trzy życia, jedna śmierć*, 1995, *Czas odnaleziony* 1999, *Tego dnia* 2003), połączył klasyczny barok z filmowym surrealizmem, wprowadził do kina elementy realizmu magicznego; Agnieszka Holland (*Europa, Europa*, 1990, *Olivier, Olivier*, 1992, *Całkowite zaćmienie*, 1995), stosując dwuznaczności i niedomowienia podejmowała trudną tematykę poszukiwania tożsamości; Krzysztof Kieślowski natomiast, w poetycki sposób zwracał się ku metafizyce, absolutowi i wielkiej tajemnicy istnienia, dbając przy tym o plastykę, symbolikę kolorów i kompozycję kadru (*Podwójne życie Weroniki*, 1991, *Trzy kolory* 1992-1994).

- kino publicystyczne – obejmowało filmy, w których znaczącą rolę odgrywa wątek polityczny oraz te, których losy bohaterów nieuchronnie splatają z ogólną sytuacją społeczną oraz konkretnym momentem dziejowym. Twórcy tego typu filmów pokazywali świat wewnętrzny bohaterów, towarzyszące im emocje oraz zaangażowane społecznie. Jak najwierniej chcieli oddać prawdziwość ich reakcji na wydarzenia polityczne, towarzyszące francuskim obywatelom tego okresu. Autorzy ograniczali fikcję filmową, wtapiali ją w realizm historyczny, ze względu na pokutującą zasadę, że „artysta jest jedynym świadkiem swoich czasów”, któremu się naprawdę ufa. Nie chodziło o odtwarzanie akcji w duchu kina gatunków z pogranicza sensacji, kryminału, czy dramatu społeczno-obyczajowego, ale o dokumentalny portret pokolenia, społeczności na przykładzie perypetii jednostki, będącej jej częścią. Realizm tego kina był zazwyczaj gorzki dla widza, ze względu na przewidywalność, związaną ze znajomością faktów historycznych i finału konfliktów społeczno-politycznych. Filmy te stawiały szereg pytań i refleksji nad znaczeniem i pokłosiem wydarzeń dla następnych pokoleń. W obrębie tego nurtu powstało kilka filmów z cyklu „filmów opowiadających o wojnie”, w których oprócz konfliktów obserwować możemy rozwijający się „instynkt wojny” rodem z filmów Renoira, czy Kubricka oraz podwójność natury ludzkiej, związanej z pełnioną funkcją i miejscem w hierarchii

(społecznej i zawodowej). Głównymi przedstawicielami tego kina byli Bertrand Tavernier (*Daddy nostalgie* 1990, *Przynęta*, 1994, *To zaczyna się dziś*, 1999, *Przepustka*, 2002) oraz kładący nacisk na kwestie społeczne, Costa-Gavras. Jego filmy, w większości kręcone za oceanem, były skażone naleciałością atmosfery wprost z amerykańskiego thrillera politycznego. Warto wspomnieć jednak o nakręconej we Francji, kontrowersyjnej *Małej apokalipsie* (1992), godzącej w ideologię francuskiej lewicy oraz *Amen* (2002), o głośniej sprawie z Watykanu, krytykującej postawę papieża Piusa XII wobec zbrodni niemieckich na Żydach. Podobną tematykę podejmowali w swoich filmach Jaques Audiard (*Bardzo dyskretny bohater*, 1996), Claude Berri (*Uranus*, 1991, *Germinal*, 1993, *Lucie Aubrac* 1997), Régis Wargnier (*Indochiny* 1991, *Francuzka*, 1995), oraz Roman Polański (*Śmierć i dziewczyna*, 1994).

- kino emigracji – jest rodzajem kina społecznego, które rozwinęło się w przeciągu kilku lat, ze względu na duży napływ w latach 90. obcokrajowców do Francji (także reżyserów obcego pochodzenia). Tematyką tych filmów były problemy dotyczące emigrantów, zwłaszcza tych, o odmiennym kolorze skóry, przede wszystkim uprzedzenia na tle rasowym, niski status socjalny emigrantów, wzrastająca w tym środowisku przestępczość ze względu na brak pracy, trudnienie się prostytutką, problemy z nielegalnym pobytem w kraju i obawa deportacji, dyskryminacja ze względu na inny kolor skóry, ciągle żywe wśród Francuzów stereotypy narodowościowe. Coraz częściej pokazywano również konflikty wewnętrzne jednostki, jej rozdarcie emocjonalne, związane z poszukiwaniem tożsamości. Do najbardziej znanych twórców należą: Karim Dridi (*Bye-Bye*, 1995), Abdel Kechiche (*Wina Woltera*, 2000), Philippe Faucon (*Samia*, 2000), Christian Philibert, (*Arabska robota*, 2003), Julie Bertuccelli (*Kiedy Otar odszedł*, 2003), Robert Guédiguian, (*Miasto jest spokojne*, 2000).

Debiutanci lat 90.

Francuskie debiuty filmowe lat 90. to dzieła czołowych prowokatorów sztuki filmowej tego okresu. Reżyserów pokolenia, z którego co drugi jest naznaczony łatką *enfant terrible*, lub do tego tytułu pretenduje, a któremu niełatwa sztuka przedarcia się na karty historii francuskiego kina, niewątpliwie się udała.

Francuski przemysł filmowy lat 90. To przede wszystkim wysyp debiutów młodych (niemłodych?) twórców. Są to filmy niejednolite gatunkowo, odmienne stylem, tworzone w

duchu różnych ideologii, ale wpisujące się w pewien dopiero kształtujący się nurt. Wyrosłe na silnej podbudowie inspiracji Nową Falą oraz późniejszych zjawisk w kinie francuskim (jako ciekawostkę należy zauważyć fakt, że wśród debiutantów silną grupę stanowiły kobiety).

Masowa produkcja filmów twórców o mało znanych nazwiskach zatrwożyła środowisko uznanych filmowców oraz specjalistów od ekonomiki przemysłu filmowego. Temu jakże pozytywnemu zjawisku, pozwalającemu na rozwój kinematografii jako sztuki oraz promocję francuskich filmów za granicą, zarzucano - przy dużych dotacjach finansowych – małe prawdopodobieństwo zwrotu kosztów produkcji, a tym samym torowanie drogi uznanym już reżyserom do wejścia na rynek światowy. Należy nadmienić, że na początku lat 90. debiuty stanowiły 40% całej francuskiej produkcji filmowej i statystyka ta z drobnymi wahaniami utrzymuje się do dziś⁵⁰. Niepisaną regułą w środowisku jest „przyjmowanie, że dopiero realizacja drugiego filmu oznacza licencję prawdziwego wejścia do zawodu”⁵¹.

Reżyserzy wypływający wtedy na głębokie wody, nie byli bynajmniej ludźmi znikąd. Najczęściej droga na filmowy Parnas związana była z wcześniejszymi działaniami w tym kierunku - poprzez wyższe szkoły filmowe, telewizję, reżyserię krótkometrażówek reklamowych czy teledysków. Należy podkreślić, że ludzie ci, oprócz gruntownego warsztatu i doświadczeń około filmowych, posiadają również nieprzeciętną wiedzę teoretyczną, zazwyczaj byli wcześniej absolwentami filmoznawstwa, antropologii, historii sztuki czy filozofii. Późniejsi, wybitnie utalentowani reżyserzy, w większości opuszczali mury szkoły La Femis (wcześniejsza słynna IDHEC do 1988r.). Wykształcenie filmowe, budowane na humanistycznych podstawach, pomogło im zapewne w pisaniu scenariuszy, gdyż debiutanci byli znani z odrzucania tak modnego wtedy systemu współpracy w duecie: reżyser-scenarzysta (oczywiście były wyjątki).

Ludzie ci, debiutowali zwykle między 30 a 40 rokiem życia, ale byli ubodzy w doświadczenia przeżywania zbiorowego, nie łączyło ich żadne doświadczenie pokoleniowe. Co nie znaczy, że byli dalecy od tworzenia kina społecznego, wręcz przeciwnie - przeżywali na swój sposób – i tę świeżość, która była ich wielkim atutem - chcieli oddać na ekranie. Wraz z całym zachwytem nad filmowymi debiutami z przełomu wieków, nie można pominąć ubytków, spowodowanych zapewne brakiem doświadczenia. Słabością tych filmów była

⁵⁰ J-P. Jeancolas, *Histoire du cinema francais*, Ed Nathan-Universite, Paris 1995, s. 95, [za:] J. Płażewski, dz.cyt., s. 467.

⁵¹ J. Płażewski, dz. cyt. s. 465.

często powtarzalność wątków, tematów czy rozwiązań technicznych: „Odnosiło się często wrażenie, że dana scena jest cytatem z jakiegoś już widzianego filmu. Redukowanie postaci do kilku, długie ujęcia wytrzymywane poza pointę, słabsze wyczucie rytmu narracji, nadużywanie planów bliskich, eliminujących kontekst społeczny, nadrabianie braków konstrukcji dramaturgicznej nadmierną ekspresją aktorską, nadużywanie modnych neologizmów w dialogu – wszystko to nie musiało być zarzutem w przypadku pojedynczego filmu. Jednak powtarzanie się tych cech reżyserii u licznych autorów musiało wywołać efekt monotonii”⁵².

Dużo ostrzejsze były zarzuty krytyki, skierowane nie tyle personalnie, co do całego filmowego klimatu epoki: „Wsluchani w swe serca i swe popędy, ale obojętni wobec wszystkiego, co nie wiąże się z ich ciałem, nie ośmielają się zajmować żadnej pozycji społecznej, ani politycznej. Są tak nieśmiali w wyrażaniu opinii, jak zuchwali w wypowiadaniu uczuć. Obnażają swą skórę, splatają ciała, ale nigdy nie wyrażają idei”⁵³.

Pewni siebie debiutanci nie zawsze byli w stanie utrzymać wysoki poziom swojego pierwszego filmu, w kolejnych produkcjach. Ze względu na trudności w realizacji i z pozyskaniem funduszy, dobrze zapowiadające się kariery zakończyły się właśnie na pierwszym i zarazem jedynym filmie. Było jednak kilku reżyserów, których debiuty były jedynie wstępem, lub zapowiedzią prezentacji prawdziwego artystycznego kunsztu. A ich czas w kinie francuskim miał dopiero nadejść, spośród nich na szczególną uwagę zasługują: Olivier Assayas (*Paryż budzi się*, 1991), Bruno Dumont (*Życie Jezusa*, 1997), Gaspar Noé (*Nieodwracalne*, 2002), Laetitia Masson (*Mieć (albo nie mieć)*, 1995, *Love me*, 2000), Eric Zonka (*Wyśnione życie aniołów*, 1998), Christian Vincent (*Dyskretna*, 1990), Cédric Klapisch (*Podobieństwo rodzinne*, 1996), Dominik Moll (*Harry, twój prawdziwy przyjaciel*, 2000), Anne Fontaine (*Pranie na sucho*, 1997), Marion Vernoux (*Nic do zrobienia*, 1999).

2. 3. Fenomen La Fémis

Początki kształcenia

La Fémis to prestiżowa Francuska Wyższa Szkoła Filmowa, jedna z dwóch państwowych uczelni filmowych w kraju, mająca swoją siedzibę w Paryżu. Uczelnia ta

⁵² Tamże, s. 468.

⁵³ Tamże.

powstała 1986 roku na podwalinach istniejącej wcześniej Szkoły Filmowej IDHEC⁵⁴ (Institut des Hautes Études Cinématographiques), którą wchłonęła, rozszerzając działalność edukacyjną. Początkowo to IDHEC, jako pierwsza szkoła o tym profilu, kształciła francuskich i zagranicznych artystów filmowych. W 1985 roku pod nadzorem ówczesnego ministra kultury Jacka Langa zmieniła nazwę na FEMIS, od pełnej nazwy Fondation européenne des métiers de l'image et du son. Pierwszym jej dyrektorem był Jack Gajos. Szkoła mieści się w dawnych, zabytkowych budynkach wytwórni Pathé, w XVIII dzielnicy Paryża. Zajęcia odbywają się w ramach siedmiu kierunków podstawowych: reżyseria, scenopisarstwo, zdjęcia, dźwięk, montaż, dekoracje oraz produkcja filmowa, towarzyszą im również kursy i warsztaty uzupełniające. W 2003 roku do oficjalnej listy kierunków została dodana dystrybucja i eksploatacja⁵⁵.

W FEMIS nacisk kładziony jest na praktykę zawodową w branży filmowej. Szkoła szczyci się posiadaniem doskonałego zaplecza technicznego, w postaci wysokiej jakości sprzętu – najnowszych kamer, aparatów, projektorów, skanerów oraz hal produkcyjnych i wnętrz filmowych, trzydziestu montaźowni, studia nagrań, trzech teatrów (20, 70 i 170 miejsc), wyposażonych w sprzęt audiowizualny, laboratorium fotograficzne⁵⁶. O przyjęcia na uczelnię stara co roku od ok. 800 do 1000 kandydatów, słuchaczami stają się zaledwie ok. 40 starających się. Kandydatem może zostać osoba poniżej 27 roku życia, legitymująca się wykształceniem średnim zakończonym maturą oraz udokumentowanym dwuletnim stażem studenckim w dziedzinie pokrewnej⁵⁷. Szkoła jest nadzorowana przez Ministerstwo Kultury i Komunikacji, z tego źródła otrzymuje dotacje finansowe na prowadzenie edukacji filmowej⁵⁸.

Szkoła kształci w toku czteroletnim, podczas którego studenci zapoznają się ze wszystkimi aspektami pracy na planie filmowym. Na pierwszym roku studiów wszyscy uczęszczają na te same zajęcia. W czasie drugiego i trzeciego roku, program indywidualizuje się z podziałem na wybrane specjalności zawodowe. Wśród przedmiotów są zajęcia z teorii

⁵⁴ IDHEC została założona przez francuskiego reżysera Marcela L'Herbiera oraz kompozytora Yves'a Baudriera w 1943 roku.

⁵⁵ La Fémis, strona oficjalna szkoły, <http://www.lafemis.fr/index.php?rub=1&srb=13&PHPSESSID=99db20b440f248f507a2e52155062500>, [dostęp online: 8.01.2013].

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże, <http://www.lafemis.fr/index.php?rub=2&PHPSESSID=c63c77549b0e7580b93e0e536df34f22> [dostęp online: 8. 01.2013].

⁵⁸ Tamże.

filmu, analizy filmu, seminaria, ćwiczenia na planie filmowym oraz zbiorowe zadania na planie filmowym. Czwarty rok kończy indywidualny projekt oraz udział w projektach swoich kolegów⁵⁹.

La Fémis przoduje w kształceniu filmowców wygrywających festiwale filmowe. Jej wychowankowie zdobyli dziesięć razy główne nagrody na najważniejszych europejskich festiwalach – Festiwalu Filmowym w Cannes, Wenecji oraz Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie⁶⁰.

Uczelnię tę ukończyli tacy reżyserzy jak: Theo Angelopoulos (IDHEC), Alain Resnais (IDHEC), François Ozon, Jean-Jaques Annaud (IDHEC), Völker Schlöndorff (IDHEC), Costa-Gavras (IDHEC), Louis Malle (IDHEC), Claude Sautet (IDHEC), Claire Denis (IDHEC), Andrzej Żuławski (IDHEC), Patrice Leconte (IDHEC), Paulo Rocha (IDHEC), Marina de Van, Noémie Lvovsky, Laetitia Masson, Céline Sciamma.

Skandale, kontrowersje i sukcesy debiutantów

Z początkami działalności dydaktycznej La Fémis wiążą się duże kontrowersje. 24 marca 1988 roku, kiedy oficjalnie przestała istnieć IDHEC, doszło do pełnej fuzji szkoły (zarówno administracyjnej jak i kadry nauczającej). W 1993 roku przy rekrutacji na nowy semestr przewodniczący konkursu zauważyli, że ich wytyczne oceny kandydatów zostały zmienione. Zostało to potwierdzone przez ówczesnego dyrektora studiów Jacquesa Fraenkla (który zrezygnował z pełnionej funkcji w lipcu tego samego roku). Odnalezione zostały reprodukcje notatek pierwotnego systemu przyznawania punktacji z 1992 roku. Jack Gajos, który był wtedy przewodniczącym komisji oraz dyrektorem zarządzającym, przyznał się, że sprzyjał niektórym kandydatom – dzieciom znajomych, czy wysoko postawionych polityków (w sprawę był zamieszany m. in. syn Bernarda Faivre d'Arcier, doradcy premiera Laurenta Fabiusa oraz dyrektora Festiwalu w Avinionie i późniejszego dyrektora Teatru Narodowego). Jean Claude Carrière, prezes fundacji FEMIS, próbował niezdarnie usprawiedliwić to nadużycie. Metody postępowania Gajosa zostały potępione przez współpracowników oraz studentów, gazety grzmiąły o skandalu na uczelni i aferze na skalę państwową⁶¹.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ A. Armanet, *La fémis : une formation pour l'industrie du rêve*, <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/141.pdf>, [dostęp online: 8.01.2013].

⁶¹ L. Lamand, *La Femis a 20 ans. Histoire d'une grande école*, "Cahiers du cinéma" 2006, s. 40, także: <http://www.cahiersducinema.com/No615-septembre-2006.html>, [dostęp online 13.01.2013].

Ministerstwo Kultury surowo skrytykowało politykę Gajosa i nadużycie przez niego władzy. W atmosferze niesławy Gajos podał się do dymisji 9 listopada 1993 roku⁶².

Władze państwowe zastanawiały się jak odbudować mocno nadszarpniętą reputację placówki. Stanowisko nowego dyrektora, z misją oczyszczenia wizerunku szkoły, objął Alain Auclair. W 1994 roku przyjęto nowy projekt zaostreń postępowania rekrutacyjnego (m.in. całkowita anonimowość egzemplarzy, podwójna lub potrójna korekta, ochrona prywatności). Przewodniczącym komisji został Jean Jacques Beineix. Delegatem rządu wchodzącym w skład władz szkoły została wybrana Christine Juppe-Leblond.

Polityka Leblond okazała się być nieudolna. Nie zajmowała się sprawami studentów, ani osób z branży. Prywatnie krytykowała Nową Falę oraz wszelkie próby eksperymentów w kinie. Chciała stworzyć samodzielny kierunek studiów, z reklamą jako przedmiotem wiodącym oraz przedstawiła projekt połączenia się z szkołą Braci Lumiere. Niezadowolenie studentów wzrastało. Skarżyli się na brak kontaktu z grupą zarządzającą, i problemy administracyjne. W 1996 roku za pośrednictwem prasy dochodziło do ostrej wzajemnej krytyki poglądów między grupą filmowców Pascalem Bonitzer, Jean-Louisem Comoli, Jeanem Douchet i Andre Techine, a Christine Juppe-Leblond⁶³. Filmowcy zarzucali jej zły kierunek edukacji bez konkretnego planu i celu oraz obniżenie poziomu kształcenia, ona natomiast krytykowała ich zastane poglądy i ich „monopol na prawidłowy kierunek w myśleniu o filmie”⁶⁴.

Tymczasem swoje pierwsze sukcesy zawodowe zaczęli odnosić ostatni absolwenci IDHEC, a pierwsi La Fémis. Tworzyli oni intrygujące filmy, podejmujące podobną tematykę, co poprzednicy spod znaku Nouvelle Vague. Pokolenie to zostało nazwane przez tygodnik „Télérama”: „New New Wave”. Do najbardziej znanych przedstawicieli należą: Eric Rochant, Noémie Lvovsky, Laetitia Masson, Pascal Ferran, Sophia Fillières. Artyści ci występowali przeciwko perfekcjonizmowi, wolności, jakości technicznej. Postulowali

⁶² A-D. Bouzet, *Contestation dans le rangs de la Femis les étudiants de l'école supérieure du cinéma craignent une "normalization"*, „Libération”, 8.04.1995, <http://www.liberation.fr/culture/0101140092-contestation-dans-les-rangs-de-la-femis-les-etudiants-de-l-ecole-superieure-du-cinema-craignent-une-normalisation>, [dostęp online: 13.01.2013].

⁶³ P. Bonitzer, J-L. Comolli, J. Douchet, A. Téchiné, *La Fémis doit-elle être l'école du conformisme?* „Libération”, 13. 09. 2009, <http://www.liberation.fr/tribune/0101179443-la-femis-doit-elle-etre-l-ecole-du-conformisme>, [dostęp online: 13.01.2013].

⁶⁴ A-D. Bouzet, *Christine Juppé: «La Femis doit être culturellement diversifiée»*La déléguée générale de l'école supérieure du cinéma pourfend «la pensée unique», 31.05. 1996, <http://www.liberation.fr/culture/0101179459-christine-juppe-la-femis-doit-etre-culturellement-diversifiee-la-deleguee-generale-de-l-ecole-superieure-du-cinema-pourfend-la-pensee-unique>, [dostęp online: 13.01.2013].

odnowienie naturalistycznej ekspresji z subtelnym wątkiem romantycznym, ale i rozczarowaniem nadziejami pokolenia. Ich obrazy natychmiast zostały zauważone, sytuowały się na obrzeżach kina popularnego, jako elitarne i indywidualistyczne. Zauważono również nieproporcjonalny w porównaniu z latami poprzednimi wysyp debiutów kobiet.

W 1998 roku zmieniły się zupełnie władze szkoły, klimat napięcia ustąpił. Szkołę na półtora roku przeniesiono, aby wyremontować i zmodernizować byłe budynki studia Pathé oraz wzbogacić ją w sprzęt działający w technologii cyfrowej. W tym czasie jednostka otrzymała status placówki państwowej i zaczęła podlegać Ministerstwu Kultury. Nazwa szkoły została zmieniona na ENSMIS, ale w związku z tradycją kształcenia i identyfikacji ostatecznie decyzją władz nazwy oficjalnej nie zmieniono. Alain Auclair przejął prezydencję w szkole, a Gerard Alaux został jej dyrektorem. Od 2001 roku uruchomione zostały zawodowe kursy partnerskie ze szkołami w kraju i za granicą: z Narodowym Konserwatorium Sztuki Dramatycznej w Paryżu oraz z Akademią Filmową Badenii-Wirtembergii w Ludwigsburgu. Media od razu zauważyły ewolucję w nauczaniu oraz otwartość na eksperymenty i doświadczenia. W 2006 roku prezesem szkoły został mianowany reżyser Patrice Chéreau, po roku jednak zrezygnował, ze względu na napięty harmonogram zajęć, w związku z produkcją filmu. Jego funkcję przejął Claude Miller.

Po 1990 roku do głosu doszło drugie pokolenie absolwentów La Fémis, które odniosło sukces. Było ono bardziej „dyskretne” niż pokolenie poprzedników, zarówno ich dzieła jak i prywatne biografie. Do jego przedstawicieli należą: Yves Caumon, Jean-Paul Civeyrac, Emilie Deleuze, Marina de Van, Solveig Anspach, Arnaud Pallières, Hélène Anioł, Frédéric Videau, Orso Miret, Emmanuelle Bercot, Antony Cordier. Ich filmy łączy melancholijne, kontemplacyjne, liryczne przedstawianie świata. Filmy te nie są skoncentrowane na przedstawieniu problemów społeczno-emocjonalnych pokolenia. Są zakorzenione w szerszej rzeczywistości, ale nie mają konkretnego łącznika miejsca. Nie łączy ich wspólna historia, ani przełomowy moment zbiorowego doświadczenia pokoleniowego, ale przywiązanie do gatunku, estetyka szoku i podróż „do wnętrza” człowieka.

W 2009 roku szkoła przeżywała kolejny kryzys związany tym razem ze strajkiem grup studenckich⁶⁵. Protest miał na celu zwrócenie uwagi na zmianę polityki zarządzania i finansowania oraz poszerzenie oferty edukacyjnej. Żądali pomieszczeń i urządzeń do produkcji filmów oraz zmiany treści nauczania, gdyż są one zbyt dalekie od idei realizacji

⁶⁵M. Blottière, *Les sirenes de La Fémis*, „Télérama” 22.05.2010, <http://www.telerama.fr/cinema/les-sirenes-de-la-femis,56116.php>, [dostęp online: 13.01.2013].

współczesnego kina. Kwestionowali wspieranie ich kreatywności poprzez zbyt ni elitaryzm i indywidualizm. Po kilku miesiącach, w grudniu 2009 roku powstał raport na temat sytuacji w szkole. W dokumencie tym zostały uwzględnione skargi studentów oraz krytyka pracowników i wykładowców. W styczniu 2010 roku na wniosek Ministra Kultury, ze względu na osiągnięcie limitu wiekowego, został odwołany Claude Miller, a jego stanowisko objął Raoul Peck⁶⁶.

Strategia edukacyjna

Ambicją władz La Fémis było przywrócenie francuskiemu kinu jego specyficznego kontekstu, tak charakterystycznego dla francuskich pisarzy i scenarzystów, a w filmach anglojęzycznych kompletnie pomijanego. Wraz ze zmianą nazwy, szkoła przyjęła strategię „kompletnego wykształcenia technicznego, artystycznego i kulturalnego w dziedzinie kina i audiowizualności”. La Fémis stanowiła alternatywę dla zagranicznych szkół jak FAMU w Pradze, WGIK w Moskwie, czy The National Film and Television School w Londynie.

Spośród dwóch paryskich wyższych szkół filmowych La Fémis zawsze była tą, w której praktyczne doskonalenie warsztatu zawodowego szło w parze ze studiami krytycznymi kultury, sztuki, historią kina, analizą filmową oraz kształtowaniem wrażliwości na estetykę tego medium. École Nationale Supérieure Louis-Lumière natomiast miała opinię instytucji technicznej, skupionej na kształceniu „filmowych rzemieślników”. Marina de Van proszona o wypowiedź na temat swojej szkoły, by zachęcić przyszłych studentów do podjęcia nauki powiedziała, że „studia są skupione nie tyle na stronie technicznej, co na intensywnej pracy artystycznej”⁶⁷.

Częścią filozofii La Fémis jest równowaga między gruntowną wiedzą filmową, a wykreowaniem na jej podstawie specyficznego indywidualnego kierunku poszukiwań twórczych. Studenci muszą stać się „filmowcami” w szerokim rozumieniu tego słowa. Każdy z nich ma być zarówno podstawą, rdzeniem oraz częścią składową swojego projektu – reżyserem, scenarzystą, montażystą, a czasami też aktorem. La Fémis kładzie również nacisk na aktywność w branży, przedsiębiorczość i umiejętność samo promocji. Szkoła wspiera pod tym względem młodych adeptów poprzez organizację specjalnej gali, na której ich prace dyplomowe są prezentowane szerokiemu gronu autorytetów w dziedzinie filmu oraz

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ T. Palmer, *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press, 2011, s. 205.

wybitnym absolwentom tejże uczelni (Noemie Lvovsky, Olivier Assayas). Ta odbywająca się każdego roku impreza umożliwia nawiązanie kontaktów w branży, a szkole zapewnia międzynarodową promocję. Inną formą promocji (zarówno dla szkoły jak i reżysera) jest umieszczenie swojego projektu dyplomowego w sekcji artystycznej lub debiutów na jednym z prestiżowych festiwalu filmowych, np. Cannes (w 2006 roku 34 filmy byłych studentów La Fémis znalazły się w tych konkursach). Z danych szacunkowych wynika, że nawet 90% absolwentów La Fémis znajduje zatrudnienie w przemyśle filmowym⁶⁸.

La Fémis jest również wydawnictwem, publikuje teksty naukowe z dziedziny filmu, prace swoich wykładowców i absolwentów, posiada również bogato wyposażoną bibliotekę tekstów, zarówno o tematyce filmowej, jak i literackiej, fabularnej, zwłaszcza klasyki dramatu.

Studenci reżyserii i scenopisarstwa mają rozszerzony program nauczania przedmiotów z historii i teorii kina. Studenci scenopisarstwa czytają teksty Jean-Claude Carrière, przede wszystkim „Raconter une histoire” - kompendium analizy narracyjnej bazującej na tekstach klasycznych od Homera po Szekspira oraz na scenariuszach wybitnych reżyserów, takich jak Jean-Luc Godard, Andrzej Wajda, Miloš Forman, Luis Buñuel, Völker Schlöndorff. Znajomość kanonu tych tekstów jest pierwszą fazą dążenia do znalezienia własnego filmowego punktu widzenia. Dla studentów drugiego roku najważniejszą lekturą jest praca Alaina Bergali, byłego redaktora „Cahiers du Cinéma” oraz wykładowcy La Fémis, „The 156 Films That You Must Have Seen: The List”⁶⁹. Opisuje w niej dzieła twórców z kanonu klasyki kina (Eisenstein, Welles, Godard, Truffaut, Tati, Ozu, Dreyer, Fellini, Varda, Griffith) oraz kilka zaskakujących filmowych objawień: King Hu, Melville, Naruse, Walsh, Hou.

Podstawą filozofii Bergali jest kinofilia. Twierdzi, że szczególnie intensywny proces kinofilii zachodzi przy „prawdziwym” oglądaniu filmu: „Prawdziwie *ogłądać*, znaczy myśleć na temat, dyskutować o tym, ponieważ oglądanie czegoś bez zanurzenia się w to, tak naprawdę wcale nie jest oglądaniem”⁷⁰. Kinofilia rozumiana jest tu jako proces oglądania, analizy tekstu i ambicji przełożenia indywidualnego stylu na praktykę produkcji. Bergala postuluje płynne przejście od kinofilii do profesjonalnego warsztatu: „pasja oglądania generuje wyrafinowany styl filmowania”: „Oglądanie filmu, z którego możemy dowiedzieć się czegoś na temat tworzenia kina, generuje pomysły, refleksje, porównania, aspiracje,

⁶⁸ Zob. tamże.

⁶⁹ Zob. tamże, s. 206.

⁷⁰ Tamże, s. 207.

upodobania... [Ta lista] zaszczerpiea we wszystkich, którzy taki film widzieli, pragnienie, żeby wypracować własny koncept tego procesu. Bez wątpienia, każda notatka na temat pracy z przeszłości, stanie się z perspektywy czasu podstawowym narzędziem do stworzenia kreatywnych ram ich wrażliwości. Nie stworzy wielkiego kina, ten kto stara się to zrobić bez wrażliwości filmowej”⁷¹.

La Fémis jest szkołą, która wychowała dużą część praktykujących filmowców, zarówno we Francji, jak i na całym świecie. Atmosfera szkoły oraz wykorzystanie specyficznych metod nauczania mają ogromny wpływ na warsztat jej absolwentów, zostawiając ślady w ich filmach i projektach audiowizualnych, będących w wielu przypadkach, częstką rewolucji w kinie francuskim.

2. 4. New French Extremity – geneza i charakterystyka

Na podstawie przeanalizowanych artykułów, przywołanych głosów krytyki oraz teorii wygłaszanych przez naukowców i specjalistów zajmujących się badaniem kina współczesnego, muszę przyznać, że zajmowanie się tematyką francuskiego kina po roku 2000 wymaga niezwyklej elastyczności, a formułowanie jakichkolwiek definicji jest dużym wyzwaniem. Na podstawie zgromadzonego materiału i przeprowadzonych analiz, oraz posiłkując się obejrzanymi obrazami, postaram się usystematyzować, dotychczas rozproszoną, wiedzę na ten temat.

Robiąc przegląd francuskiego kina po roku 2000, a konkretnie filmów należących do New French Extremity, nie da się ograniczyć jedynie do jednego wąskiego klucza - grupy autorów, czy gatunków. New French Extremity sięga szeroko. Sami autorzy francuscy nie zawsze konsekwentnie podążają tą drogą, dlatego nie możemy jednoznacznie klasyfikować jako „ekstremalne” całych filmografii (choć bezsprzecznie takie również można wyróżnić), a jedynie wybrane filmy, w których wątki takie występują lub które stały się punktem wyjścia, wstępem, do stworzenia przez reżysera kolejnego, już ekstremalnego projektu. W większości biografii filmowych, pierwsze próby kontrowersyjnego kina występują już na etapie prac dyplomowych, pierwszych filmów krótkometrażowych, czy debiutów. Z drugiej strony, istnieje również grupa filmowców, których kariera biegła w zupełnie innym kierunku, a pod wpływem impulsu, filmowych inspiracji, odnaleźli w tej brutalnej estetyce, własny sposób wyrazu.

⁷¹ Tamże.

Problemy z nazwą

Przyjętą nazwę New French Extremity zaproponował James Quandt w swoim artykule-manifeście „Flesh and Blood: Sex and Violence in recent french cinema”, jako najlepiej obrazującą to zrodzone we Francji, kontynuowane przez reżyserów-Francuzów zjawisko i z tej części Europy rozprzestrzeniające się na resztę kontynentu i świat, a przyjmując najprostszą definicję - poruszające tematy skrajne, ekstremalne i kontrowersyjne. Przymiotnik „nowy” stosuje dla dokładniejszego osadzenia w czasie, nie negując przy tym wcześniejszych prób filmowej kategoryzacji oraz aby zaznaczyć stopień zmian (postępu) kinowej ekstremy. Nazwę umownie stosuje się do filmów powstałych z początkiem nowego tysiąclecia, chociaż klasyfikacja obejmuje również niektóre filmy powstałe wcześniej.

Inne nazewnictwo proponuje badacz współczesnego francuskiego kina, Tim Palmer. Używa on nazwy Cinema du corps wymiennie z angielską Cinema of the body, ograniczając systematykę filmów i ich autorów do kryterium tematycznego. Mimo, iż podobnie jak Quandt, opiera się na filmach francuskich, w swoich opracowaniach stosuje znacznie szersze granice czasowe. Termin New European Extremism stosują natomiast autorki książki „The New Extremism in cinema. From France to Europe” Tanya Horeck i Tina Kendal, gdyż jak wskazuje podtytuł ich pracy, zajmują się również fenomenem zjawiska, które już dawno granice Francji przekroczyło.

W Polsce natomiast, zapewne w wyniku braku tłumaczeń książek i artykułów związanych z tym kierunkiem w kinie, nie przyjął się na stałe żaden specjalny odpowiednik. Krytycy, dziennikarze i naukowcy posługują się dosłownymi tłumaczeniami lub pozostają przy nazwie oryginalnej, dlatego też w Polsce w artykułach z pogranicza tematyki funkcjonuje nazwa „Nowa Francuska Ekstrema”⁷², lub - mając na myśli szerszy zasięg tego kina - Europejska Ekstrema. Z dosłownym tłumaczeniem Cinema of the body jako „kino ciała” w kontekście zagadnień współczesnego kina francuskiego, ani w prasie naukowej, ani popularnej się nie spotkałam, aczkolwiek wynika to, jak już wcześniej wspomniałam, z barku przekładów.

Inspiracje

Za duchowego patrona przyjmuje się Luisa Buñuela i najbardziej znaną scenę z *Psa Andaluzyjskiego* – zbliżenie oka rozcinanego brzytwą. Źródeł doszukujemy się jednak

⁷² J. Majmurek, *Nowa Ekstrema*, „Ha!Art” nr 31, wyd. specjalne 2/2010, s. 56-64.

wcześniej, literaturze i filozofii francuskiej oraz w pierwszych audiowizualnych próbach surrealistów. Do klasyki w literaturze, a bezpośredniej inspiracji należy niewątpliwie mnożący wizję perwersji i okrucieństwa Markiz de Sade oraz wtórujący mu później George Bataille. Ze współczesnych autorów wymienia się chociażby Michela Houellebecq'a, czy Marie Darrieusecq. Oprócz literatury filmowcy czerpali również z malarstwa i plastyki, zwłaszcza Courbety i Marcela Duchampa oraz sztuk scenicznych, gdzie niepodważalną inspiracją był „Teatr okrucieństwa” Antonina Artauda.

Na gruncie filmowym, ze względu na chęć szokowania autorzy czerpali z dwóch najbardziej „cielesnych” gatunków, horroru i filmów pornograficznych. Dlatego też wątki pojawiające się w klasyce tych gatunków były w filmach New French Extremity najbardziej eksponowane, z silnie rozwiniętą odnogą, w postaci Francuskiego horroru ciała.

Autorzy

Twórcy New French Extremity to artyści nieprzypadkowi, koneserzy kina. Pochodzą z różnych środowisk, a ich droga do przemysłu filmowego w wielu przypadkach była zawiła. Zazwyczaj legitymujący się podwójnym wykształceniem – teoretycznym zdobytym w dziedzinach humanistycznych, jak filozofia, prawo, sztuki audiowizualne oraz praktycznym na kierunku reżyseria, fotografia, scenopisarstwo zdobytym już w szkołach filmowych, w znacznej większości są pokoleniem artystów wywodzących się z La Femis. Wczesne kontakty ze sztuką oraz akademickie przygotowanie teoretyczne, miały wpływ na ukształtowanie, ściśle określonego światopoglądu, w wyniku którego fascynacja tematyką ekstremalną, późniejszą New French Extremity, nie była przelotną przygodą, a świadomym wyborem kierunku. W duchu nowopowstałej tendencji zaczęli działać także dobrze znani w środowisku filmowym twórcy, których domeną wcześniej było zupełnie inne kino (często już poddane mainstreamowi), kręcąc czasami pojedyncze, ale bardzo istotne filmy, zarówno ze względu na temat jak i nowatorski styl, odbijające się głośnym echem wśród publiczności i krytyki.

Ekstremalne motywy filmowe

Nadrzędną zasadą, którą kierują się francuscy autorzy ekstremalni jest wywołanie szoku, dyskusji poprzez - cytując słowa Quandta - „przełamanie wszelkiego tabu, brodzenie w spienionych spermą rzekach wnętrzości, wypełnienie każdego kadru ciałem ponętym lub

odrażającym, poddając je wszelkim rodzajom penetracji, okaleczenia i profanacji”⁷³, czyli transgresji na różnych polach, istotnych w funkcjonowaniu jednostki w społeczeństwie, obwarowanym szeregiem norm i prawideł. Filmy autorów New French Extremity charakteryzuje specjalne podejście do kontrowersyjnej tematyki. Możemy je podzielić na kilka powtarzających się motywów:

- Ciało – postrzegane przez autorów dwuwymiarowo: jako przedmiot – obszar badań, doświadczeń i eksperymentów oraz podmiot – sprawca, dostarczyciel skrajnych doznań – bólu, cierpienia lub przyjemności, ekstazy. Filmowe obrazy ciał to obdarcie ciała z jego kultu, ze wskazaniem na mechanizm działania i zaspokajanie potrzeb fizjologicznych. Zatarcie granicy obyczajowości, charakterystycznej dla stereotypów związanych z płcią. Odejście od mainstreamowego postrzegania wizerunków kobiecości i męskości (czasami ich odwrócenie, poprzez wprowadzenie postaci o androgynicznym wizerunku), wynikające z wyglądu lub identyfikacji, w stronę natury i fizjologii, przede wszystkim żeńskiej - menstruacja, ciąża (motyw powtarzający się w pracach kobiet).

Pokazywanie ciała ma na celu osvajanie nagości, poprzez wnikliwą, fragmentaryczną obserwację, portretowanie miejsc intymnych oraz odważne pokazywanie jego niedoskonałości cielesnych i umysłowych (nieatrakcyjność ciała, choroby, niepełnosprawność fizyczna bądź umysłowa). Uwaga autorów koncentruje się na silnej identyfikacji ciała z jego fizjologią, zwłaszcza w sferze seksualnej, której kontynuacją jest nieskrępowane filmowanie aktów seksualnych, przekroczenie granicy wulgarności i włączenie jej w sferę obyczajowości.

- Seks/seksualność – w sferze seksualnej twórcom przypisywana jest rola autora-demiurga, poprzez nadawanie swoim bohaterom prawa do seksualności, do kierowania się nią. Autorzy unifikują społeczeństwo w sferze seksualnej – prawo do seksualności mają wszyscy, wszyscy też kierują się tymi samymi popędami i instynktami. Seks pokazywany jest w bardzo naturalistyczny sposób, zwykle gwałtowny, ograniczany do fizjologicznego automatyzmu, czystej biologii popędów i postawy bezemocjonalnej samego aktu kopulacji. Brak emocjonalnego patosu i jakichkolwiek uczuć i refleksji bohaterów. Akty seksualne są szczegółowo i bardzo dosłownie filmowane, przypominają specyficzną lekcję anatomii. Dzięki

⁷³ J. Quandt, *Flesh & Blood: Sex and violence in recent French cinema*, “ArtForum” February 2004, The ArtForum website: <http://artforum.com/inprint/issue=200402&id=6199&pagenum=3>, [dostęp online: 20.04.2013].

podejmowaniu tematu nieskrępowanego seksu autorzy uwydatniają konflikt między wolną wolą a determinizmem, uświadamiając jak cienka granica oddziela człowieka od zwierzęcia, w momencie kiedy rozum nie umie lub nie chce się przeciwstawić naturalnym instynktom.

- Śmierć – obserwowana przez autorów z różnej perspektywy. Następuje w wyniku choroby, morderstwa lub aktu samobójczego. W pierwszym przypadku symbolizuje przegraną walkę lub naturalny akt selekcji, w drugim jest najwyższą karą, drastycznym zwieńczeniem obsesji lub zemsty, w trzecim natomiast jest jedyną drogą manifestacji własnej, radykalnej, odmiennej od ogółu ludności postawy. Wszystkie trzy przypadki to przykłady obrazów niemocy i słabości, względem natury, światopoglądu, religii, prawa, kolei losu, podane w sposób brutalny i okrutny. W warstwie formalnej akty zemsty są zwykle konsekwencją wydarzeń fabularnych, jeśli natomiast śmierć jest punktem wyjścia historii, bohaterowie zawsze poszukują przyczyn i pobudek, jeśli następuje w punkcie kulminacyjnym wydarzeń jest momentem zwrotnym w akcji.
- “Brutalna intymność” termin pojawiający się w artykułach i opracowaniach związanych z tą tendencją w kinie francuskim, utożsamiany z przemocą, zwłaszcza seksualną, obejmujący obrazy zwierzęcej erotyki w połączeniu z fizycznym cierpieniem. Wyrażana w filmach poprzez sceny gwałtów, okrucieństwa, wynaturzeń związanych z seksualnością oraz gwałtowność i okrucieństwo aktów kopulacji lub pokazywanie zmasakrowanych obrazów ludzkich genitaliów.
- Odmienność - definiowana bardzo szeroko, zarówno jako *queer* - wymykająca się jakimkolwiek kategoryzacjiom - zwłaszcza odmienność rasowa, kulturowa, związana ze stereotypizacją i sztucznym piętnowaniem nacji, oraz odmienność seksualna, manifestowana przez homoseksualistów, lesbijki, transwestytów, transseksualistów, androgynów oraz subwersywne konstrukcje tożsamościowe, a także osoby zmarginalizowane społecznie - więźniowie, recydywiści, jednostki niesocjalizowane, agresywne, psychopatyczne, zamieszkujące odludne tereny, przyjmujące postawę „Innego” o jednoznacznie pejoratywnym zabarwieniu, uosabiające w mniemaniu ogółu społeczności lęk i strach.
- Poszukiwanie tożsamości i identyfikacji (kulturowej i społecznej), wahania i nieokreśloność, związane z dojrzwaniem, budzeniem się seksualności i pierwszych intymnych doświadczeń. Badanie granic i możliwości (także psychicznych) własnego

ciała, próbowanie, poszukiwanie właściwej drogi. Eksperymentowanie z biologią, osobowością i identyfikacją tożsamościową.

- Anomalie społeczne, wynaturzenia, wynikające z rozbudzenia naturalnych instynktów i popędów (kazirodstwo, kanibalizm, sadomasochizm, samookaleczanie). Odrzucenie powszechnie przyjętej normy postępowania, zgodnej z duchem etyki, prawa, a przyjęcie postaw potępianych społecznie - negowanie normy, kontestacja.

Mis-en-scène

1) Bohater

Cechą charakterystyczną twórców New French Extremity jest wysublimowana konstrukcja postaci i praca z aktorem. Chcąc uzyskać maksymalny naturalizm swoich bohaterów, w wielu przypadkach powierzają role aktorom-naturszczykom lub debutantom. Wnoszą oni do filmu indywidualizm osobowości i maksymalną prawdziwość reakcji, a brak warsztatu i doświadczenia aktorskiego w tym przypadku postrzegany jest jako ich największy atut. Zdarza się, że bohaterami filmów są również sami ich autorzy. Co nie znaczy jednak, że reżyserzy związani z New French Extremity odrzucają zupełnie znanych aktorów „wielkoformatowych”. Sami twórcy przyznają, że w realiach wydarzeń i scenografii niektórych filmów odnajdzie się jedynie sprawdzona charyzma i styl gry profesjonalnego aktora, nierzadko z uznanym nazwiskiem.

Dokładna charakterystyka bohatera jest trudna, gdyż każda postać jest ucieleśnieniem oryginalnej wizji reżysera, w oparciu o schemat fabularny i możliwości kreacyjne jednostki. Można jednak dokonać pewnej unifikacji wizerunku i osobowości bohaterów, która jest w dużym uproszczeniu, portretem francuskiego pokolenia, współczesnej autorom, klasy średniej. Bohaterowie w większości przypadków stapiają się z otaczającym ich krajobrazem, nie rzucają się w oczy, są bezbarwni, przezroczyści. Ich wygląd zewnętrzny jest niedbały, nieestetyczny, nieatrakcyjny, czasami wręcz „odrażający”. Bohatera cechuje przerażająca samotność, wyobcowanie, alienacja, jeżeli nie naturalna, to nabyta wskutek jakiegoś doświadczenia losowego lub własnego wyboru. Pomimo odrzucenia społecznego, stwarza pozory prowadzenia prozaicznego życia i funkcjonowania. Każdy bohater skrywa jakieś tajemnice, za każdym stoi też jakaś historia.

Twórcy zajmują się obrazowaniem różnych warstw społecznych, od najniższych przez klasę średnią po inteligencję, dyplomatów i naukowców. Sprzyja to odejściu od piętnowania i tworzenia sztucznych grup, przekształcanych później w stereotypowe ich postrzeganie.

Statystyki zróżnicowania płci bohaterów w filmach są porównywalne, aczkolwiek w filmach kręconych przez kobiety, to właśnie one grają główne role.

Reżyserzy koncentrują się na ujednolicaniu społeczeństwa, sprowadzenia go do pewnego wymiaru uniwersum poprzez pokazanie zła dotykającego wszystkich ludzi bez wyjątków.

Główny bohater najczęściej przyjmuje dwie postawy:

- albo jest sprawcą zła
- albo przypadkową ofiarą, która w wyniku (najczęściej) przykrych wydarzeń doświadcza transformacji światopoglądu, postawy.

W filmach New French Extremity pojawia się, choć rzadko, często pomijany w pracach badaczy kina francuskiego, motyw dziecka, spełnia ono kilka funkcji:

- obserwatora (jako filtr widzenia dorosłych)
- jest metaforą poszukiwania tożsamości
- formą usprawiedliwienia popełnionych czynów (trauma przeżyta w dzieciństwie)

2) Elementy natury

Autorzy mitologizują znaczenie natury i miejsca wydarzeń, najczęściej podkreślając w ten sposób symbolikę wolności albo oddziaływanie miejsc magicznych na bohaterów. Elementem stosowanej taktyki szoku jest zderzenie sielskich krajobrazów z brutalnością bohaterów i wydarzeń.

Elementem natury wykorzystywanym przez reżyserów są bardzo często zwierzęta - konie, szczur, zając, pies, ptaki – jak symbole natury ludzkiej lub dosłowne jej odzwierciedlenie (zaczepnięte często z kultury ludowej i mitologii) oraz jako zestawienie instynktów i zwierzęcych odruchów bezwarunkowych z ludzkimi popędami, znamienne jest ich podobieństwo.

Kolejnym ważnym elementem natury jest pora dnia, i aura towarzysząca rozgrywającym się wydarzeniom, będąca ich tłem, ale mająca wpływ na przebieg wydarzeń. Zostaje jednak zachowana konsekwencja gatunkowa. Przedstawianym wydarzeniom towarzyszy najczęściej mgła, deszcz, albo palące słońce, a obfitujące w krwawe akty horrory, dzieją się najczęściej pod osłoną nocy.

Istotną rolę w filmach odgrywa również kolorystyka. W filmach wspomnianych twórców dominują kolory skrajnie blade, ciemne, szarości, a także nieostre, pastelowe. Dla kontrastu czasami pojawia się kolor czerwony, symbolizujący krew (wyłączając horrory, w których

czerwień dominuje). Przez pozornie sielankowe, francuskie krajobrazy przewija się także kolor zielony, a w scenach kręconych na francuskich wybrzeżu - kolory turkusowy i niebieski.

3) Miejsca, przestrzenie, scenografia

Autorzy New French Extremity dążą do uniwersalizacji, także w przypadku miejsca akcji. Niewiele z historii prezentowanych przez reżyserów dzieje się w skonkretyzowanych geograficznie miastach, wyjątkami jest pojawiająca się w twórczości niektórych reżyserów topografia Paryża, Tokio, Bailleul. Można powiedzieć, że autorzy wykreowali specyficzną atmosferę francuskiego „ghost-town”, które równie dobrze mogłoby leżeć gdzieś indziej w Europie. Miasto spełnia funkcję tła wydarzeń, ale jest charakterystyczne właśnie ze względu na klimat i przekrój społeczny.

Miejsca pokazywane w filmach New French Extremity są apatyczne, bierne, ale jednocześnie destrukcyjnie wpływające na bohaterów. Ciężko w nich żyć, ale nijak nie da się stamtąd wydostać. Bohaterowie-mieszkańcy są z góry skazani na niepowodzenie, pomimo całego zaangażowania, które wkładają w osiągnięcie wyznaczonego celu. Miejsce charakteryzuje i dookreśla bohatera, są ilustracją wychowania, obyczajów, kultury, a ponieważ również usprawiedliwieniem czynów popełnianych przez bohaterów.

Często filmowana jest przestrzeń otwarta, jakby nieskończona. Zdjęcia panoramiczne są przerażająco płaskie, wręcz puste. Człowiek jest ledwo widoczny, wtapia się w otoczenie, ginie w szarościach miasta.

Przestrzenie i miejsca we wnętrzach są równie ascetyczne, zimne i odwrotnie do krajobrazów – ciasne. Symbolizują stany emocjonalne bohaterów - pokój, wnętrze, w którym bohater się dusi, musi zatem nastąpić (najczęściej drastyczny) moment zwrotny – wyjście na zewnątrz. Metaforyczne przekroczenie granic przynosi tak naprawdę tylko złudną świadomość wolności.

Widz

W XXI wieku, w czasach których dzięki globalnej sieci i postępującej w zawrotnym tempie technice, wszystko mamy na wyciągnięcie ręki, nic nas już nie jest w stanie zszokować, a szok właśnie jako nadrzędny cel do osiągnięcia postawili sobie francuscy twórcy ekstremalni. Paradoksalnie jest to kino maksymalnie na widzu skoncentrowane. Stosunek autorów do widza jest jasny - jest konsekwencją zamierzonych działań, mających na celu wywołanie reakcji skrajnych, kontrowersji, pobudzenia do działania, pozostawienia

śladu w psychice odbiorcy. Przykłady reakcji publiczności, podczas premier na międzynarodowych festiwalach, są najlepszym świadectwem oddziaływania na widza.

Filmy te w dużym stopniu podejmują tematykę niemodną. Prezentują odwrót od cywilizacji w stronę natury i targających nią instynktów, mają na celu uświadomienie odbiorcy jak wielka jest siła ludzkich popędów, jak łatwo uruchomić za jej pośrednictwem spiralę zła, jak niekontrolowana wola jest w stanie zapanować nad rozumem i moralnością. Założeniem jest obdarcie z sacrum, ale paradoksalnie dzięki refleksji widza filmy te są przybliżeniem do sacrum. Dzięki kinowej sile oddziaływania filmy te mogą być rodzajami manifestów, niezgody na prezentowane postawy postępowania, uświadamiania ludziom konsekwencji działania, nie na zasadzie podniosłego moralitetu, ale bombardującej psychikę odbiorcy, estetyki szoku.

Filmy te spełniają również funkcję katarską – początkowo są zwierciadłem ludzkich popędów i namiętności, chwilą wyjęcia spod porządku funkcjonowania w obrębie jakiejś grupy społecznej, pozwalającą na tożsamość i identyfikację, by w końcu stać się rodzajem emocjonalnego ujścia, wizualnym katalizatorem działania, między tym co „muszę” a tym co „chcę”. Filmy *New French Extremity* są trudne w odbiorze, wymagają podwójnego rodzaju skupienia na fabule i kompozycji obrazu, oczekują od widza zaangażowania zmysłowego i emocjonalnego.

Gatunki

Żeby lepiej zrozumieć konwencję filmów *New French Extremity* musimy powołać się na teorię gatunków ciała⁷⁴ Lindy Williams⁷⁵. Badaczka ta z ogólnej teorii gatunków (także filmowych i literackich), wyróżniła gatunki, które mają wpływ na zewnętrzne (fizyczne) reakcje widza. Konsekwencją działania bezpośrednich, wizualnych bodźców stymulujących i czasu trwania intensywnych doznań i emocji, którym widz jest poddawany, jest widoczna reakcja fizyczna (fizjologiczna). Williams opisała zależności tych gatunków, w których „ciało widza zachowuje się jak ciało na ekranie”, a ich wpływ jest „obietnicą rzeczywistego wstrząsu”. Filmy te przybierają formę spektaklu przedstawiającego ludzkie ciała

⁷⁴ Terminu tego pierwsza użyła Carol J. Clover, w odniesieniu do gatunków wywołujących skrajne reakcje emocjonalne, jak horror i pornografia.

⁷⁵ L. Williams, *Film Body: Gender, Genre and Excess*, „Film Quarterly”, vol. 44, no. 4. (Summer, 1991), s. 2-13.

przeżywające silne doznania fizyczne i emocjonalne, jak smutek, strach, przyjemność. Gatunki ciała to⁷⁶:

- horror (fizyczną reakcją jest przerażenie, strach)
- melodramat (fizyczną reakcją jest płacz, łzy)
- pornografia i erotyka (fizyczną reakcją jest podniecenie seksualne)
- komedia (fizyczną reakcją jest śmiech)

Autorzy New French Extremity najczęściej wykorzystują takie gatunki ciała jak dramat, horror i pornografia, rzadko jednak bywają wierni jednemu gatunkowi, wykorzystując schematy i rozwiązania kilku, a czasami tworząc hybrydy.

Technika stylistyczna

Starając się wyodrębnić cechy indywidualnego stylu autorów New French Extremity w warstwie technicznej należy zwrócić uwagę, że ma on przede wszystkim charakter eksperymentalny. Reżyserzy przenosili do filmu swoje wcześniejsze doświadczenia audiowizualne, z pierwszych prób krótkometrażowych, teledysków, happeningów, czy instalacji będących częścią wystaw, czy ekspozycji dzieł multimedialnych. Część z nich miała za sobą również doświadczenia reżyserii w teatrze i telewizji, co również miało swoje odzwierciedlenie na dużym ekranie.

Często powtarzającym się zabiegiem jest „leniwe”, panoramiczne kadrowanie, kontynuacją tego są powolne jazdy kamery, mające na celu kontemplację obrazów umieszczonych w kadrze. Kontemplacyjny, acz bardziej emocjonalny charakter mają również wielokrotnie powtarzane duże zbliżenia (detale), będące najczęściej ilustracjami części ciała, twarzy, mające na celu wywołanie skrajnych reakcji poprzez oddanie maksymalnego realizmu - od zachwyty po obrzydzenie, szok i oburzenie.

Eksperymentalne fragmenty powstają w wyniku imitacji filmowania „z ręki”, niedbałe ruchy kamery, drgania obrazu, oraz nieostre ujęcia, próbujące oddać stan emocjonalny i psychiczny bohaterów. Monochromatyczność i filtry kolorów mają wyrazić aurę i nastrój sceny. Znikoma warstwa muzyczna lub w przeważającej większości filmów cisza, buduje napięcie, jest zapowiedzią wydarzeń, rodzajem komentarza lub przeciwnie - wywołuje dezorientację widza, pozwala mu zarazem na dowolność reakcji. Rwany montaż i występujące czasami zaburzenie linearnej konstrukcji fabuły utrudnia odbiór i irytuje,

⁷⁶ Tamże, s. 3-10.

komplikując pozornie przedstawiane chronologicznie fakty, zaburzając przy tym porządkowanie ciągu przyczynowo-skutkowego.

Katalog filmów New French Extremity

Katalog filmów bezpośrednio zaliczanych (lub wymienianych przez badaczy i krytyków jako przynależne) do New French Extremity, uporządkowany chronologicznie, umieściłam na końcu pracy.

2.5. Horror po francusku

Horror jest gatunkiem, który zajmuje specyficzny obszar wśród filmów New French Extremity. Czerpie bezpośrednio z tematyki i stylistyki nurtu, ale „żyje własnym życiem”, jako kontynuacja i odświeżenie gatunku w kinematografii europejskiej.

Charakterystyka gatunku

Początki klasyki horroru sięgają ekspresjonizmu niemieckiego, rozkwit nastąpił w latach 30. kiedy niskobudżetowe horrory produkowane były seriami. W latach 60. gatunek ten był podstawowym produktem amerykańskiego kina niezależnego. Lata 70. to czas, kiedy horror został na nowo odkryty i wzbogacony o obrazy pokazujące wyjątkowy poziom przemocy i wzbudzające odrazę. W tym czasie sławą zaczynają cieszyć się konkretne rodzaje horrorów - *slashery* i *gore*⁷⁷. Tematyka tych filmów przemyca wątki związane z problemami społecznymi, polityką (zarożenie zbrojeniowe, globalizacja), a także wprowadza motywy erotyczne. *Gore* „wyspecjalizował się” w tej tematyce. Filmy te odznaczały się coraz większą dosłownością w pokazywaniu okrucieństwa i przemocy seksualnej, skąpanej we krwi. Na fali zainteresowania, gatunkiem zajęło się kino komercyjne, które w latach 80. uchwyciło fascynację przemocą i seksualnością, zwłaszcza wśród młodych ludzi, i właśnie wokół tej tematyki zaczęło budować fabuły. Klasyczne horrory doczekały się wielu remake'ów i podróbek oraz swoich odniesień w kulturze masowej.

Oprócz specyficznej tematyki i ikonografii, naczelną cechą tego gatunku jest oddziaływanie na emocje widzów, wzbudzając ogólne przerażenie, strach, niepokój, obrzydzenie, czy szok. Motywami charakterystycznymi są pojawienie się „monstrum”,

⁷⁷ O charakterystyce filmów grozy lat 70., nazwanych później filmami *gore* lub *splatter* pisze A. Pitrus w artykule *Oswajanie przemocy* [w:] *Media a przemoc*, Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1998, s. 101-111.

przedstawianego jako „wybryk natury”, zaburzającego (odwracającego) wyobrażenie o normalności (nadmaturalna wielkość fizyczna, np. King Kong; przekraczanie granicy życia, np. zombie, wampiry; przemiana człowieka pod wpływem eksperymentów, np. dr Jekyll; postać niezidentyfikowana, np. Obcy; ludzie chorzy psychicznie lub mający maniackalne skłonności, np. seryjni mordercy).

Fabula horroru zwykle oparta jest na realnym zagrożeniu, którego sprawcami są psychopatyczni mordercy, epidemia (giallo, slasher), zwierzę lub natura, nadprzyrodzone wizje lub koszmarne wspomnienia, sny bohatera. Zawiązanie fabuły zaczyna się od „ataku monstrum”⁷⁸, które wkracza w życie bohaterów i całej społeczności. Perypetie bohaterów możemy podzielić na trzy części: muszą oni zdać sobie sprawę z zagrożenia, zareagować na nie i unicestwić je. Tematyka horrorów odnosi się do wrażliwości natury ludzkiej, by uzyskać pożądane uczucia przerażenia⁷⁹. Stany lękowe wywołują: obawa nieznannej, nieuleczalnej choroby, obawa o stan środowiska (katastrofy nuklearne), obawa przed nieznanym, obcymi cywilizacjami⁸⁰.

Do ikonografii należą miejsca opuszczone, mroczne, które przerażają samym wyglądem, a w których zło (niezauważone) może się uaktywnić, jak cmentarze, ruiny, opustoszałe domostwa, zamki, piwnice. W podgatunku horroru, slasherach, zło atakuje w miejscach codziennego użytkowania i spędzania wolnego czasu, np. obóz letni, las, osiedle. Noc jest porą aktywności zła, dzień - wyciszenia. W ikonografii horroru ważną rolę pełni charakteryzacja, która ma na celu wprowadzenie podziału na podmioty zła i walczące z nimi postaci (dobre lub neutralne). Dodatkowo w wywołaniu nastroju niepokoju i zapowiedzi krwawych wydarzeń, pomocne są muzyka i efekty wizualne.

Horror we Francji

Choć we Francji kino grozy było dobrze znane już od czasów George’a Meliesa, gatunki jemu pokrewne były mało popularne i nie odnosiły specjalnych sukcesów. Po Meliesie dramat z elementami horroru *Oskarżam!* (1919) zrealizował Abel Gance, ale również i on nie wzbudził większego zainteresowania gatunkiem. W ciągu następnych dekad pojawiały się jeszcze przypadki realizacji tego typu filmów, ale były to głównie adaptacje

⁷⁸ Uprościłam rozważania do „tradycyjnego horroru”. Na wyraźne odróżnienie klasycznego horroru od gore zwraca szczególną uwagę Pitrus, w swojej książce *Seks gore ciało psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, E. R. Siedlce 1992.

⁷⁹ Por. tamże, s. 48.

⁸⁰ Por. tamże, s. 48.

literackie gatunku „Upadek domu Usherów” *La Chute de la Maison Usher* (1928) Jeana Epsteina, czy *Ręka diabła* (1943) Maurice Tourneura, na podstawie „Fausta” Goethego, *Testament doktora Cordelier* (1959) Jeana Renoira na podstawie „Doktora Jekylla i pana Hyde’a” Stevensona. W 1960 roku pojawił się Georges Franju wraz ze swoim filmem *Oczy bez twarzy* (1960), uważanym we Francji za klasykę gatunku.

Koniec lat 60. aż po lata 80. był zdominowany fascynacją wampirami i zombie, czemu dał wyraz Jean Rollin w serii swoich filmów o wampirzycach, przesyconych sporą dawką erotyzmu. Lata 90. były kryzysem gatunku, tak na świecie jak i we Francji. Na początku nowego tysiąclecia kino grozy zaczęło powoli się odradzać, we Francji były to nadal filmy z pogranicza kina grozy i popularnego (*Braterstwo wilków*, 2001; *Vidoq*, 2001; *Belfegor: upiór Luwru*, 2001).

Pierwsza dekada nowego tysiąclecia przyniosła odrodzenie gatunku i niespodziewany powiew świeżości prosto z Francji. Po pełnych odtwórczych kalek i braku fabularnej intencji, latach 90. Francja stała się jednym z pionierów gatunku, debiutowali wówczas dzisiejsi najlepsi reżyserzy gatunku, jak Pascal Laugier, czy Alexandre Aja. Francuzi nie bali się posuwać bardzo daleko, łamać tabu i konwencje, przekraczać kolejne granice. Według badaczy i entuzjastów gatunku, takie filmy jak: *Haute Tension* (2003) Alexandre Aja, *Martyrs* (2008) Pascala Laugiera, *Frontiere(s)* (2007) Xaviera Gensa, *À L'intérieur* (2007), Alexandre Bustillo, czy *Calvaire* (2004) Fabrice du Welza, zapoczątkowały tzw. New Wave of French Horror (Nową Falę Francuskiego Horroru), do której szybko dołączyli inni francuscy twórcy, a która współistniała równolegle z New French Extremity.

New French Extremity a body horror

Upraszczając genezę, u podstaw New French Extremity od początku leżały przemoc i seksualność. Obie te cechy ukształtowały się i dominowały w odniesieniu do ciała. Twórcy New French Extremity czerpali inspiracje głównie z poprzedzających ich aktywność, lat 80. Po przełomowej fali manifestacji i aktywności mniejszości narodowych i seksualnych, oraz rewolucji obyczajowych, coraz częściej nieskrępowanie zwracają się w stronę ciała, odkrywając nowy wymiar cielesności.

New French Extremity nie zakłada sztywnych ram gatunkowych, reprezentatywne filmy przybierają raczej postać międzygatunkową lub hybrydyczną, ale wnikliwie przyglądając się fabułom, możemy zdecydowanie wyróżnić kilka klasycznych konstrukcji. Oprócz dramatu, thrillera, bardzo ważne wątki nurt ten zapożyczył również z horroru. W niektórych filmach wyraźnie widać odniesienia do tego gatunku, mało tego, niektóre horrory

weszły do kanonu omawianego nurtu. Bezpośrednio jednak na New French Extremity miały wpływ podgatunki horroru: slashery, gore, filmy zemsty, czy body horror. Zainteresowanie ciałem nie odbiło się bez echa również w kinie gatunków.

Lata 80. upływają pod znakiem body horror. Francuscy twórcy⁸¹ odwołują się do kultowych filmów Davida Cronnenberga, który zaadaptował na potrzeby scenariusza obszary bezpośrednich, fizycznych zagrożeń: neurozy, psychozy, niekontrolowanych zachowań dewiacyjnych, traumatycznych stanów lękowych uwarunkowanych świadomością rozpadu ciała, urazów ciała, choroby, śmierci, ekstremalnych doznań (*Shivers*, 1975; *Rabid*, 1977; *The Brood*, 1979; *Scanners*, 1981; *Videodrome*, 1982; *The Fly*, 1986; *eXistenZ*, 1999). Głównym motywem jego filmów są modyfikacje ciała ludzkiego, aż do przekroczenia jego granic (zwykle fizycznych) i uzyskania organicznej hybrydy – nowego organizmu. Zmutowany organizm ludzki staje się tu symbolem patologii i niebezpiecznej dehumanizacji.

Body horror dokonuje zamachu na świętość ciała ludzkiego, jego pochodzenie i przynależność do konkretnej osoby (imiona są nieistotne, często nie padają lub postaci nazywane są ksywkami). Zostaje ono uprzedmiotowione i przestaje znaczyć, jest traktowane jako „masa plastyczna”⁸². Jednocześnie - badane są jego granice fizyczności, odczuwania i życia poprzez szereg zadawanych tortur i męczarni.

W body horror defragmentacja ludzkiego ciała jest zwykle tylko punktem wyjścia, mającym na celu zaszokować widza. Głębsza analiza może wyrażać obawy człowieka przed nieznanymi i nieuleczalnymi chorobami, ich powikłaniami, zmianami związanymi z fizjologią (epidemia chorób cywilizacyjnych, uzależnienia, skutki uboczne postępu technologicznego, zwłaszcza w dziedzinie medycyny oraz eksperymentów genetycznych).

Horror w New French Extremity

Podczas gdy Hollywood kręcono kolejne remake’i należące do klasyki slasherów, jak *Teksańska masakra piłą mechaniczną* (2003), czy *Halloween* (2007) oraz remake’i azjatyckich thrillerów, jak *The Grudge* (2004) czy *The Eye* (2008). Pojawiło się pokolenie filmowców, którzy dokonali ożywienia gatunku horroru, w najmniej prawdopodobnym miejscu jak Francja. Kraju, który był znany z filmowania szczerych portretów płci, refleksji filozoficznej oraz estetyzacji przemocy. Okazało się, że to co pierwotnie było domeną amerykańskich autorów, udało się wskrzesić na nowo francuskim twórcom. Wyłuskali oni

⁸¹ Xavier Gens powołuje się na twórczość Cronnenberga, a jako bezpośrednią inspirację podaje remake *The Fly*.

⁸² Zob. A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, UMCS, Lublin 2011, s. 227.

cały charakter i moc rażenia gatunku oraz – co najważniejsze – niebezpieczeństwo, typowe dla amerykańskiego horroru w latach jego rozkwitu.

Sceny masowego rozlewu krwi są konsekwencją aktów brutalności, przemocy (fizycznej lub psychicznej) lub zemsty, przy czym zachowują podstawowy poziom egzystencjalnej refleksji i emocji. W filmach Francuzów reakcje na okrucieństwo, ból i tortury przedstawiane są w sposób wyjątkowo realny, przez co wywołują podobne uczucia u publiczności. Widz czuje się zagrożony, a poczucie zagrożenia wyzwala w nim nieprzewidywalne zachowania. Kino, dzięki swojej potencji powinno prowokować całe spectrum emocjonalnych reakcji, jednocześnie zapewniając poczucie bezpieczeństwa.

W horrorach nurtu New French Extremity widoczne są podobieństwa do amerykańskiego kina exploitation lat. 70. Przede wszystkim był to atak na społeczeństwo burżuazyjne i jego „ideologiczny aparat na płaszczyźnie rodzinnej i instytucjonalnej”. Horrory takie jak *Teksańska masakra piłą mechaniczną* oraz *The Brood* przedstawiają oponencki stosunek do życia i społeczeństwa, tak samo wyraźnie akcentują to filmy New French Extremity, odrzucając burżuazyjne ideały. W *Martyrs*, *À L'intérieur*, *Frontiere(s)*, obserwujemy bunt przeciwko uniwersalnym normom politycznym, kulturowym i społecznym. Kino exploitation i New French Extremity cechuje również transgresyjne podejście do tematów przemocy i seksu na ekranie.

Entuzjaści i krytycy

Pascal Laugier, jeden z głównych francuskich twórców gatunku, nie zgadza się z ideą ożywienia horroru we Francji. „Mój kraj produkuje prawie 200 filmów rocznie, a wśród nich są dwa, trzy horrory. Francuskie kino horroru ma bardzo niski budżet, to zaledwie prototyp. Myślę, że gatunek istnieje wtedy, kiedy jest produkowany masowo jak we Włoszech, gdzie wyprodukowano 600 spaghetti westernów. Więc tak naprawdę nie możemy mówić o prawdziwej nowej fali horrorów w kinie francuskim”⁸³.

Laugier nie kwestionuje jednak istnienia szerszej fali europejskiego horroru, obok Francji wymienia szczególne zainteresowane tym gatunkiem również w Hiszpanii, Anglii, Szwecji.

Potencję francuskich horrorów dostrzega natomiast Xavier Gens: „Uważam, że jesteśmy świadkami nowej ery europejskiego horroru. Oczywiście największy problem

⁸³ J. White, *Interview with Pascal Laugier (Director of Martyrs)*, 13.04.2009, <http://film.thedigitalfix.com/content/id/70486/interview-with-pascal-laugier-director-of-martyrs.html>, [dostęp online: 4.02.2013].

polega na tym, że studia filmowe niezbyt chętnie dają pieniądze na tego typu filmy. To jest więc z jednej strony wielka trudność, by robić w Europie kino grozy, ale i jakaś widoczna cecha tych wszystkich powstających tu horrorów. Są to bowiem filmy niskobudżetowe, ale i autorskie. Nikt ich nie kontroluje, więc każdy z reżyserów może zaprezentować swoją wizję⁸⁴.

Przykłady horrorów należących do New French Extremity

Haute Tension (2003)

Bohaterkami filmu są dwie dziewczyny Alex i Marie, które postanawiają odwiedzić dom na wsi należący do rodziców jednej z nich, gdzie planują uczyć się do egzaminów. Koszmar zaczyna się w nocy, kiedy do drzwi puka mężczyzna, którym okazuje się być psychopata, mordujący po kolei członków rodziny, samą Alex związuje i zabiera do swojej furgonetki. Marie udaje się ująć z życiem. Podąża śladem mordercy, by uratować przyjaciółkę. Zaskakujący zwrot akcji sprawi, że sama będzie zmuszona do walki o przetrwanie. Akcja filmu rozgrywa się jednej nocy. Od początku dominują krwawe sceny, pełne okrucieństwa i brutalności, a realizm dźwięków i odgłosów oraz szczątkowa muzyka podsycają atmosferę przerażenia. W filmie pojawiają się nawiązania do innych horrorów.

À L'intérieur (2007)

Główną bohaterką filmu jest ciężarna Sarah, która kilka miesięcy wcześniej uległa ciężkiemu wypadkowi samochodowemu, podczas którego zginął jej ukochany. Od tamtego czasu kobieta odcięła się od świata i żyje samotnie, czekając na czas rozwiązania. Na dzień przed wyznaczonym terminem porodu, Sarah odwiedza niespodziewanie nieznajoma kobieta, prosząc o pomoc. Sarah zaczyna niepokoić fakt, że nieznajoma zna szczegóły jej życia. Po chwili okazuje, że kobieta obsesyjnie pragnie mającego się narodzić dziecka Sarah. Nie cofnie się przed niczym, by swój cel osiągnąć. Dochodzi do krwawej walki. Zaczyna się spektakl okrucieństwa i przemocy. Film jest wypełniony niszczącymi emocjami, poczuciem beznadziei okoliczności. Sarah z ofiary przeistacza się w oszalałą z nienawiści matkę, instynktownie walczącą o swoje nienarodzone dziecko. Ekstremalna przemoc, brutalność i ocean rozlewającej się krwi to najbardziej kontrowersyjny motyw filmu.

⁸⁴ X. Gens, *Nikt się nie wpięprza w jego wizję. Wywiad z Xavierem Gensem, reżyserem Frontiere(s)*, rozm. B. Szytybor, <http://www.stopklatka.pl/wywiady/wywiad.asp?wi=46637>, [dostęp online: 4.02.2013].

Martyrs (2007)

Główna bohaterka, Lucie, odnajduje się po roku od zaginięcia w niewiadomych okolicznościach. Dziewczynka trafia do szpitala, gdzie poznaje Annę, która była ofiarą przemocy w rodzinie. Po kilkunastu latach beznadziejnej walki z dręczącymi ją wspomnieniami z dzieciństwa postanawia zmierzyć się z przeszłością. Zaczyna poszukiwać swoich oprawców, w lokalnej gazecie widzi zdjęcie dziewczynki z rodzicami. Lucie nie ma wątpliwości, że znalazła ludzi, którzy ją dręczyli. Anna próbuje ją powstrzymać przed pochopną decyzją o wymierzeniu sprawiedliwości. Dziewczyna owładnięta pragnieniem zemsty, udaje się do domu oprawców, by w końcu zamordować rodzinę. Anna zaczyna wątpić w słowa Lucie, gdyż wydaje jej się, że przyjaciółka zaczyna tracić zmysły. Lucie nie potrafi poradzić sobie z własnym opętaniem, poczuciem beznadziei i zbrodnią, popełnia samobójstwo. Anna nagle zostaje sama. Przypadek doprowadza ją w podziemia posiadłości, zamordowanej przez Lucie rodziny, odkrywa tam przerażającą prawdę, o której mówiła przyjaciółka. Anna zostaje pojmana przez grupę ludzi torturującą kobiety i zamknięta w specjalnie przygotowanej celi. Tam poddawana jest okrutnym sadystycznym praktykom w celu przekroczenia granicy bólu i wytrzymałości ludzkiej psychiki. Okazuje się, że tortury mają podłoże metafizyczne, o czym informuje bohaterkę, kobiece monstrum. Tortury mają prowadzić do wyzwolenia czystości umysłu, by osiągnąć stan psychicznej ekstazy, tak samo jak męczennicy. Film jest chłodny i bardzo realistyczny. Nie ma efektów specjalnych odrealniających treść przekazu. Przelewająca się krew i wysoki poziom brutalności mają prowokować widza. Reżyser osiągnął zamierzony efekt – wywołał przerażenie i strach.

Frontiere(s) (2007)

W Paryżu wybuchają polityczne zamieszki, spowodowane zwycięstwem w wyborach skrajnej prawicy. Grupa młodych ludzi wykorzystuje chaos, by zorganizować napad. Wśród nich jest także dziewczyna w ciąży, która skradzione pieniądze zmierza przeznaczyć na przeprowadzenie aborcji. Akcja zostaje przerwana, a młodzi ludzie uciekając przed policją, trafiają do podejrzanego motelu na granicy z Niemcami. Okazuje się, że trafili do rezydencji kanibali-neonazistów, którzy by odnowić rasę, nie cofną się przed niczym. Rozpoczyna się koszmar brutalnych tortur, którym poddawani są przybysze. Film ten to wnikliwa analiza szaleństwa i niewyobrażalnego ogromu przemocy.

ROZDZIAŁ 3

NEW FRENCH EXTREMITY I KRYTYCY

3. 1. Manifest Jamesa Quandta.

Historia nurtu jest bardzo młoda, w zasadzie tak młoda że nie sposób sformułować ram czasowych, gdyż autorzy filmowi ciągle przekraczają wyznaczone granice i wymyślają nowe ekstrema. Nie dziwi więc fakt, że literatura zajmująca się tematem jest uboga. Warto jednak przyjrzeć się dwóm artykułom, które wywołały skrajne emocje wśród badaczy i krytyki, a które są kluczowe w ustalaniu podstaw teoretycznych i pochodzenia tego kierunku.

W lutym 2004 roku na łamach czasopisma „ArtForum” James Quandt opublikował artykuł pt. „Flesh & Blood: Sex and violence in recent French cinema”⁸⁵, był on nowatorski w spojrzeniu na filmy debiutantów lat 90. W tym samym roku, na łamach „The Independent” pojawił się tekst Jonathana Romneya pt. „Sex and violence”, zwracający uwagę na podobną tendencję w kinie francuskim⁸⁶. Oba teksty przyczyniły się znacząco do wypracowania wyznaczników estetyki stylu oraz stosowanych zabiegów formalnych języka filmowego, charakterystycznych dla autorów. Skatalogowali oni filmy i ich autorów, będących przedstawicielami zjawiska, a skalę występowania podobnych tendencji rozszerzyli z Francji na całą Europę. Krytyczną wymowę artykułu Quandta, równoważy racjonalny wydźwięk tekstu Romney’a, nawiązującego do tez poprzednika.

Na obrazy filmowe składają się zapożyczenia są ze splatter filmów, kina exploitation i gatunków pornograficznych, perwersyjno-erotyczne dodatki z domieszką naturalistycznej fizjologii, przemieszane ze scenami kanibalizmu, sadomasochizmu, kazirodztwa i prostytucji. Cytując bardzo dosadnie za autorem artykułu: „śluz spermy i gore – rozrosły się do miana sztuki kinematografii narodowej”⁸⁷. Prowokacje, które w przeszłości były jedynie formalne - pochodzenia politycznego i filozoficznego (Godard, Clouzot, Debord) – nawet w ich najbardziej ekstrawaganckim wydaniu (Georgesa Franju, Luisa Buñuela, Waleriana

⁸⁵The ArtForum website (strona oficjalna), www.artforum.com, [dostęp: 26.02.2013] .

⁸⁶ J. Romney, *The Sex and violence*, “The Independent”, 12.09. 2004, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/le-sex-and-violence-6161908.html> , [dostęp online: 26.02.2013].

⁸⁷ J. Quandt, dz. cyt., [dostęp online: 28.02.2013].

Borowczyka, Andrzeja Żuławskiego), były przyswajalne w postaci ruchu artystycznego (głównie surrealizmu)⁸⁸.

Quandt na łamach „ArtForum” powołuje się na filozofię Bataille’a i Sade’a jako przykłady wzorców, z których czerpią autorzy nowej tendencji w kinie europejskim. Krytyk wypowiada się w sposób dosadny, bezpośredni, poniekąd brutalny, jeśli idzie o estetykę języka. Jako wyznaczniki nowej tendencji w kinie, podaje przede wszystkim, łamanie wszelkiego tabu, do tego stopnia, że każdy kadr oprócz postaci, a raczej jej ciała, wypełniony jest „wyrzucaniem wnętrzości”, tudzież spływa „rzekami nasienia”. Niezależnie od tego jak dojrzałe i niedoskonałe jest ciało.

Autor zwraca uwagę na czerpanie z modnych i kontrowersyjnych swego czasu w tradycji francuskiej postaw arystokracji, jak *Poète maudit*, *Épater Les Bourgeois* i *Amour Fou*, które przede wszystkim bazowały na „taktyce szoku” ówczesnej klasy średniej. Zastanawia się czy rozwój kina francuskiego w ostatnich latach nie jest powielaniem sprawdzonych schematów jedynie dla wywołania szoku i oburzenia widza. Czy może świadczy o głębokim kryzysie kultury, zmuszając niejako francuskich filmowców do odpowiedniej (przewidywalnej?) reakcji, zarazem skazując na nieuniknioną śmierć, tak przecież osobliwe, charakterystyczne i rozpoznawalne właśnie dla francuskiego kina wątki tematyczne i środki formalne jak: tożsamość, język, ideologię, czy estetykę.

Lista Quandta

Oprócz reżyserów, których dorobek artystyczny jest widzowi częściowo znany – (niejednokrotnie nawet cała filmografia) - zwraca uwagę na nazwiska tych, którzy mają za sobą dopiero pierwsze próby filmowe lub pojedyncze filmy noszące znamiona opisywanego stylu: François Ozon, Gaspar Noé, Catherine Breillat, Bruno Dumont, Claire Denis (*Trouble Every Day*), Patrice Chéreau (*Intimacy*), Bertrand Bonello (*The Pornographer*), Marina de Van (*In my skin*), Léos Carax (*Pola X*), Philippe Grandrieux (*La Vie Nouvelle* i *Sombre*), Jean-Claude Brisseau (*Secret Things*), Jacques Nolot (*La Chatte à deux têtes*), Virginie Despentes i Coralie Trinh Thi (*Base-moi*) oraz Alexandre Aja (*Haute tension*). W artykule Jonathana Romney’a lista autorów zostaje rozszerzona o inne nazwiska: Oliviera Assayasa (*Demonlover*), Christophe’a Honoré (*Ma mère*) i C. S. Leigh’a (*Process*).

Początkowo Quandt postrzegał to zjawisko w kinie francuskim jako pejoratywny przejaw pewnej dehumanizacji czasów, później jednak wiele filmów, spod znaku New French

⁸⁸ Por. tamże [dostęp online: 28.02.2013].

Extermity spotkało się z jego zainteresowaniem i uznaniem oraz przeniosło się na wielostronicowe dyskusje z innymi krytykami i wymianę poglądów na temat kina.

Pomimo sporów i polemik na łamach branżowych czasopism, wyodrębnili oni z poszczególnych filmografii znaczące tytuły, poruszające nowe tematy, przedstawiane w podobnej stylistyce języka i estetyki filmowej.

Według Quandta ekstremizm francuski, jako pierwszy zaprezentował Ozon, w thrillerze *Spójrz na morze* (1997). Pokazał alternatywne oblicze terroru z szokującymi, dosłownymi ujęciami. Zastąpił przewrotnie - napięcie i budowanie terroru psychicznego - estetyką szoku - w postaci szczoteczki zamoczonej w odchodach wypełniających toaletę. Ozon obronił zasadność tego stylu kolejnym filmem. *Zbrodniczy kochankowie* (1999), to skrzyżowanie *Urodzonych morderców* i bajki o "Jasiu i Małgosi", uzupełnionej o patologię – od seksualnej, po kanibalizm⁸⁹. Quandt oceniając kolejne filmy Ozona, takie jak: *Pod piaskiem* (2000), *Sitcom* (1998), nazywa go *enfant terrible* francuskiego kina, a pokazywanie podwójnej moralności uzasadnia „świadomym pretekstem do prowokacji”, powołując się przy tym na niepokojące wizje ducha jego mistrza - Rainera Wernera Fassbindera.

Podobne, fassbinderowskie inspiracje autor zauważa również u Claire Denis, głównie w temacie rasy, poniżenia i nierówności. Jej *Czekolada* (*Chocolat*, 1988), *Bez strachu przed śmiercią* (*No Fear, No Die*, 1990) wyróżniają się „empatycznym spojrzeniem na niewygodne kwestie społeczno-socjologiczne”. W kolejnych filmach Quandt widzi jak reżyserka gardzi kulturowymi cnotami. Pokazuje różne aspekty uprzedmiotowienia ciała i stygmatyzacji (kolor skóry, orientację, tożsamość kulturową, nieokiełznane pożądanie). Samą granicę pożądania ciała przekracza w *Głodzie miłości* (*Trouble Every Day*, 2001), „istnym horror show, z kanibalami w roli głównej, w którym Beatrice Dalle z teatralną atencją prezentuje wygłodzone usta, nasycane od czasu do czasu, podczas uniesień i późniejszej konsumpcji organów swoich nieszczęsnych kochanków”⁹⁰. Krwiożerczym kanibalem okazuje się być również amerykański lekarz (Vincent Gallo), który walczy z „głodem ludzkiego ciała i pragnieniem krwi”. Zamiast krajobrazów kamera portretuje obdarte ze skóry ciała, ociekające krwią usta Dalle, oraz ściany umiejętnie obryzgane krwią w kolorze czerwieni *incarnadine* (kolor krwi surowego mięsa) przypominając nam, że Francuzi nie mogą wyrzec się swoich skłonności do estetyzacji, nawet jeżeli celem jest wywołanie skrajnego obrzydzenia, bądź szoku.

⁸⁹ Por. tamże, [dostęp online: 28.02.2013].

⁹⁰ Por. tamże.

Quandt łączy tematykę filmu Denis z filmem debutantki Mariny De Van. Kanibalizm i okaleczenia ciała oraz autoerotyka są właśnie tematyką jej debiutanckiego filmu, *Pod moją skórą* (*Dans ma Peau*, 2002). W *Dans ma Peau*, główna bohaterka, Esther podczas przypadkowego skaleczenia, odkrywa że rany, zadawanie sobie bólu sprawia jest obsesyjną przyjemność. Krwawiące rany, ropnie, w zderzeniu z kompulsywnymi cięciami nożem lub brzytwą, powodują u Esther coraz większą delectację i podniecenie, a u widza odwrotnie proporcjonalne narastanie poziomu obrzydzenia. Quandt w twórczości De Van doszukuje się inspiracji, zarówno *Wstrętem* (1965) i *Crash* (1996), ale także filmami francuskich reżyserów, takich jak Catherine Breillat (*Romance X*, 1999) i Virginie Despentes i Coralie Trinh Thi's (*Base-moi*, 2000).

Epatowanie makabrą, ekstremalne doświadczenia, rozpatrywane z perspektywy kobiet, doprowadzonych do granic wytrzymałości psychicznej i fizycznego przymusu, przemoc seksualna, mają odbicie w ich odrzuceniu przez i tak ograniczający je kulturowo świat. W filmie *Romans* (*Romance X*, 1999) Breillat pokazuje zakazane oblicze kobiecej seksualności. Poprzez gwałt, sdomię, orgię, bondage wyzwala narcystyczne pragnienia dążące do samopoznania granic fizycznych doznań bohaterki. Jej specjalnością jest portretowanie wczesnej, dopiero dojrzewającej, kobiecej seksualności (*Młoda dziewczyna*; *Une vraie jeune fille* 1976, *Rozmiar 36 dziewczęcy*; *36 fillette*, 1988, *Moja siostra*; *À ma soeur*, 2001). Najgłośniejszy film Breillat to *Anatomia piekła*, (*Anatomie de l'enfer*, 2004) na podstawie jej noweli „Pornocratie”. Definicja *pornocratie*, o której sama autorka mówi: "to zarazem fantastyczne i ohydne sfery nieprzyzwoite, wywołujące obsesje" według Quandta jest idealnym opisem kina Breillat.

Kolejny tytuł, na który zwraca uwagę Quandt to *Gwałt* (*Baise-moi*, 2000). Od razu zauważa podobieństwo do *Romansu X*⁹¹, ze względu na grę czołowych gwiazd porno oraz niesymulowanych aktów seksualnych. Zauważa również drastyczną różnicę: „w *Romansie X* każdy obraz poniżenia, przemocy, seksu, jest „pięknie” oświetlony i sfotografowany przez Yorgosa Arvanitisa, w *Gwałcie* te same fragmenty są „ukłonem” w stronę przenośnych cyfrowych rejestratorów wideo⁹². Surowe i prymitywne kadry dają tło historii dwóch kobiet, które w imię odwetu za gwałt i brutalne doświadczenia z przeszłości, wykorzystują seksualnie, a w końcu mordują napotkane na swojej drodze ofiary.

⁹¹ Początkowo oba zakazane we Francji (i poza nią) filmy, zarówno *Baise-moi*, jak i *Romans X*, były broniące przez wiele feministek, które dostrzegły w ich surowej wizji przemocy, alegorię "female empowerment"

⁹² Por. tamże.

Kolejnym autorem przywołanym w artykule Quandta jest Gaspar Noé. Jego pierwszy film, *Carne* (1991), opowiada historię rzeźnika⁹³, który postanawia się zemścić na człowieku podejrzanym o gwałt na swojej autystycznej córce. Ten film Quandt wskazuje jako wizualny pratekst podstaw New French Exterimity. Według autora artykułu, Noé przedstawia *świat-jako-metaforę-rzeźni*. Stosuje agresywny styl nagłych cięć, ekstremalnych zbliżeń i nedorzeczne śródtytuły, wprowadzane wraz z dźwiękonaśladowczymi sygnałami, bądź ciężkimi fragmentami muzyki, której działanie Noé porównuje do epilepsji. Natomiast późniejszy film Noégo *Nieodwracalne* (2002) jest według niego zmaterializowanym traktatem J. W. Dunne'a [J.W. Dunne, *Experiment with Time*, 1927 – przyp. A. G-P.], którego cytaty zapożyczył również wcześniejszy bohater filmów Noégo. Reżyser potwierdza za filozofem, że „czas niszczy wszystko” w ten sposób zapowiada, „nieuniknioną wizję piekła”. Wydarzenia w filmie obserwujemy „od końca”. Jak sugeruje tytuł, możemy tylko przypatrywać się nieuniknionemu, gdyż wszystko i tak jest nieodwracalne. Film, rozpoczyna się w brudnym hotelowym pokoju, następnie obserwujemy drogę do klubu gejowskiego, o sugestywnej nazwie „Rectum”(„Odbytnica”). Podążając za wydarzeniami rozgrywającymi się od końca (czyli z najbliższej przeszłości) do momentu, gdy bohaterka filmu (Monica Bellucci) odkrywa, że jest w ciąży ze swoim partnerem (Vincent Cassel). Film ukazuje w odwrotnej kolejności partie zdarzeń, wprowadzając bezwzględny "czas rzeczywisty", który trwa nienaturalnie długo, zwłaszcza podczas najbardziej brutalnych scen (gwałt w tunelu).

Quandt dostrzega w pracach Noégo nihilizm i niemoc człowieka wobec instynktów, sugerując, że "człowiek jest zwierzęciem, a pragnienie zemsty jest jego naturalnym odruchem”.

Według Quandta kontynuacja stylu Noégo i główny temat poruszany w jego filmach, czyli „wielowymiarowość” natury człowieka, nabiera filozoficznego „połysku” i artystycznego dopracowania w pracach Philippe’a Grandrieux’a. Quandt sugeruje, że postać seryjnego mordercy (podobnie jak rzeźnik u poprzednika), stała się w filmach Francuzów przewidywalną metaforą. Grandrieux próbuje jednak czegoś nowego – w *Sombre* (1998) przedstawia „dezorientację zanurzoną w świadomości kompulsywnego gwałciciela/mordercy”. Krytyk sugeruje, że początkowe sceny *Sombre* są przewrotną transkrypcją podróży bohatera poprzednich filmów (rzeźnika) przez miasto. Podświetlanie, niedoświetlanie nieokreślonych obrazów, migotanie, flashbacki, wrażenie uszkodzonego

⁹³ Owy rzeźnik to późniejszy bezrobotny i rozgoryczony bohater *I Stand Alone*, pałający nienawiścią wobec imigrantów, homoseksualistów, kobiet i Murzynów

materiału w warstwie technicznej, potęgują irytację widza - a w warstwie psychologicznej - „lęk, dopełniany w odpowiednich momentach efektami dźwiękowymi muzyki Alana Vegi, z zespołu Protopunk Suicide”⁹⁴.

Quandt porównuje *Sombre* do opowieści braci Grimm, natomiast jego kontynuacją jest kolejny film reżysera - *La Vie nouvelle* (2002), wywodzący się z mitu o Orfeuszu i Eurydyce. „Orfeuszem” w tym przypadku jest Seymour, młody amerykański żołnierz, który spotyka piękną prostytutkę i poddaje się serii tortur seksualnych. Quandt odważnie porównuje spektakle/performensy okrucieństwa serwowane przez Grandrieux’a, do skojarzeń z czasami Holocaustu, ludobójstwem w Czeczenii, Bośni. W towarzyszących im scenach zagrożenia i barbarzyństwa, krytyk dopatruje się prezentacji przez reżysera prywatnej, odrażającej, „tak modnej” wizji Apokalipsy.

Styczną do filmów poprzedników, jest według Quandta, twórczość Bruno Dumonta, który *Życiem Jezusa* (*La Vie de Jésus*, 1997) rozpoczął trylogię o „profanowaniu niewinności”. Nastoletni bohater filmu, przytłoczony śmiercią przyjaciela chorującego na AIDS, szuka wyzwolenia od monotonnego życia, najpierw poprzez mechaniczny seks ze swoją dziewczyną, a potem poprzez brutalny atak na młodego Araba. Quandt zauważa bezpośredni wpływ twórczości Bressona na filmy Dumonta. Reżyser pokazuje nam rzeczy zakazane, bez emocji - stare ciało kąpiącej się kobiety, stosunek chłopaka i dziewczyny na łonie natury – odwracając w ten sposób oczekiwania widowiskowości filmu zrealizowanego w formacie CinemaScope. W tym samym szerokoekranowym formacie zrealizowane jest ujęcie genitaliów zgwałconej i zamordowanej jedenastoletniej dziewczynki na początku następnego filmu Dumonta, *Ludzkość* (*L'Humanité*, 1999). Quandt nazywa ten film „filmem o „ciele wtopionym w krajobraz” i „krajobrazie ciała”. Zabieg Dumonta polegający na spłaszczeniu flamandzkiego krajobrazu - błotnistego i sfałdowanego, uwięzionego linią horyzontu - przypomina nam, że świat przyrody jest wzniosły, ale zarazem obojętny na tytułową ludzkość. W kolejnym filmie, *Twentynine Palms* (2003), Dumont stosuje podobny zabieg - przekształca pustynię w skalisty Eden, który jest przystanią na drodze do Nowego Świata współczesnego Adama i Ewy: neurotycznej Katii i jej chłopaka Davida.

Według Quandta przemoc w ostatnich scenach *Twentynine Palms*, zapożyczona jest bezpośrednio z takich amerykańskich filmów jak: *Deliverance* (1972) i *Psycho* (1960). Autor sugeruje, że reżyser chciał podkreślić, że ten sam teren i amerykańska kultura tworzą miejsce stygmat (w tym przypadku okaleczania i śmierci). Głównym zarzutem krytyka w kierunku

⁹⁴ Zob. tamże, [dostęp online: 2.03.2013].

Twentynine Palms jest brak kierunkowego ekstremizmu, w stosunku do poprzednich filmów Dumonta, zawierających zarówno „moralizatorskie spojrzenie reżysera i spójną do niego estetykę mise-en-scène”. Quandt w ostrych słowach krytykuje absurd, fałsz i pretensjonalność *Twentynine Palms*⁹⁵.

Quandt zalicza twórczość Dumonta do tradycji prowokacji, „pochodzącej od Sade’a przez Rimbauda aż do Pasoliniego”, ale stanowczo wyłącza z tej kategoryzacji *Twentynine Palms*, ze względu na „brak wywołania wstrząsu w świadomości odbiorców, widocznego w eliptycznej przemocy *Pieniądza* (1983) Bressona, emocjonalnego patroszenia *Matki i dziwki* (1973) Eustache’a, czy gorzkiej seksualności w *Za naszą miłość* (1983) Pialata”⁹⁶.

W podsumowaniu swojego artykułu Quandt zarzuca filmom New French Extremity, że mimo wspólnych koneksji, idee realizujących je, współczesnych prowokatorów, potencjalnie klasyfikowanych jako ruch, są zbyt rozbieżne, zarówno w wizjach, jak i ich celowości. Powołuje się na rozbieżne opinie innych krytyków, wśród których New French Extremity ma zarówno grupę swoich przeciwników, jak i zagorzałych zwolenników. Ci pierwsi, kategorycznie zaprzeczają istnieniu takiej tendencji w kinie, drudzy z kolei sugerują, że New French Extremity jest „rekonfiguracją znaczeń pomiędzy estetyką, granicą ciała, wizerunkiem zakrzepłej kultury”, podczas gdy jeszcze inni, że jest po prostu przejawem międzynarodowej mody na „porno chic”, widocznej w współczesnych filmach arthousowych od Austrii po Koreę”⁹⁷.

Podsumowanie artykułu przez samego autora nie jest jednoznaczne. Uważa on że „Autentyczne wyzwolenie oburzenia – politycznego, społecznego i seksualnego - podsycane wizjami apokaliptycznymi wprost z *Salò*, teraz wydaje się być niemożliwe, ale zostaje zastąpione agresywnością, która jest w rzeczywistości wspianą formą bierności”⁹⁸. Z drugiej strony „taktyka szoku”, stosowana przez reżyserów New French Extremity, może być konkurencją dla widowiskowych hollywoodzkich filmów, zapewniając w ten sposób dystrybutorom odbiorców na rodzimym rynku.

⁹⁵ Zob. tamże, [dostęp online: 4.03.2013].

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ Tamże.

3. 2. Niepokojąca moc francuskiego kina. Artykuł Jonathana Romney'a

Artykuł Jamesa Quandta o tworzącej się nowej formacji w kinie francuskim, wywołał szereg dyskusji i kontrowersji wśród krytyków. Zatem pojawienie się tekstu polemicznego było tylko kwestia czasu. Kilka miesięcy po ukazaniu się publikacji na łamach ArtForum, za pośrednictwem „The Independent” głos zabrał Jonathan Romney. W jego artykule pt. „The Sex and Violence” nawiązuje do słów Quandta, czasami wchodząc z nim w polemikę, formułując własne tezy. Przede wszystkim zwraca uwagę na rozwiązanie przez poprzednika kwestii nazwy. Zapożycza ją i posługuje się nią w dalszej części swojego eseju.

Już na samym początku przywołał postać wybitnego artysty teatru Antonina Artauda i jego koncepcji „teatru okrucieństwa”: „Wszystko, co działa jest okrucieństwem (...) Stąd wołanie o okrucieństwo i zgrozę, ale w znaczeniu szerokim, którego rozmiar pozwoliłby na wysondowanie całej naszej witalności, postawiłby nas twarzą w twarz, ze wszystkimi naszymi możliwościami”⁹⁹. Idea ta zakładała m.in. skierowanie owego „aktu okrucieństwa” wprost na odbiorcę i przewartościowanie niezagrożonej, do tej pory, pozycji widza: „(...) gwałtowne fizyczne obrazy miażdżyć będą i zniewalać wrażliwość widza”¹⁰⁰. Romney zauważa, że wymiana słowa „teatr” na „kino” idealnie oddaje definicję zjawiska, o którym pisał Quandt w swoim artykule.

W latach 80. i 90. u widzów, zwłaszcza anglojęzycznych, panuje tendencja do stereotypowego czytania kina francuskiego, poprzez „ekskluzywne dziedzictwo literatury sielankowych dramatów z Prowansji”, czy filmów Ericha Romera, „odurzających Paryżan do tego stopnia, że stały się one swoistym przewodnikiem lub wakacyjnym folderem”.

Romney zauważa, podobnie jak Quandt, współczesne kino francuskie coraz częściej reprezentowane jest przez filmy pokazujące obrazy perwersyjnej seksualności, brutalnej przemocy, i nadciągającej (również społecznej) wizji apokalipsy. Podaje przykłady filmów, składających się na ilustrację ostatniej dekady historii francuskiej kinematografii. Widzieliśmy wśród nich: rozgoryczonego, przepełnionego nienawiścią i nihilizmem rzeźnika, u Gaspara Noé (*Sam przeciw wszystkim*, 1998), studia nad nastoletnią, budzącą się seksualnością, a także śmiercią, u Catherine Breillat (*Moja siostra*, 2001), bombardujące widzów wstawki internetowych tortur, u Oliviera Assayas’a (*Demonlover*, 2002).

⁹⁹ A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2010, s. 15.

¹⁰⁰ Tamże, s. 15.

W dalszej części artykułu Romney, skupia się na obrazach zawierających wątki bezpośrednio epatujące seksem, lub tych, których motyw przewodni opiera się jednoznacznie, na seksualnej fabule, jako przykłady podaje filmy: Bertranda Bonello *The Pornographer* (2001), w którym dosłownie pokazane ujęcie niekontrolowanego wytrysku, miało wpływ na zmianę francuskiej obyczajowości i świadomości społecznej, praktycznie niezaburzonej od lat 60, oraz Jean Claude'a Brisseau *Sekrety (Choses Secrètes, 2002)* który obala „staromodny mit pussy power”. Romney podaje te tytuły jako wyjątki. Twierdzi, że częściej seks i przemoc „idą w parze” - „uwikłane w brutalną, gorączkową dialektykę śmierci, transgresję, a nawet duchowość”¹⁰¹. Analizuje ten typ tematyki występującej w filmach New French Extremity przez pryzmat kina jego głównych przedstawicieli. U Bruno Dumonta w *Twentynine Palms* (2003), typowym filmie drogi, naturalistyczny seks jest „rodzajem przystanku”, przerywnikiem leniwej fabuły. Dwa brutalne wydarzenia: gwałt na mężczyźnie scena mordy swojej partnerki „jak z najlepszego ze *slasherów*”, kluczowe w opowiadaną przez reżysera historii, podkreślają tempo akcji pod sam koniec filmu. W *La Vie Nouvelle* (2002), Phillipe Grandrieuxa bada piekło wewnętrzne ludzi, na które składa się świat brutalnego seksu, prostytucji, ekstremalnej przemocy, cierpienia, śmierci i... milczenia.

Romney zauważa, że tematyka seksu, przemocy i śmierci „uwiodła” także reżyserów niekoniecznie pierwotnie uważanych za ekstremalnych, podając przykład Claire Denis oraz Oliviera Assayasa. Autorka „bajkowej historii z Legią Cudzoziemską w tle”, *Pięknej pracy (Beau Travail, 2000)*, niedługo później nakręciła *Głód miłości (Trouble Every Day, 2001)*, z Vincentem Gallo i Beatrice Dalle, krwawy horror, w którym perwersyjny seks skonfrontowany jest ze zwierzęcym kanibalizmem. A kontynuator spóścizny Nowej Fali Olivier Assayas¹⁰², ma na swoim koncie cyberthiller *Demonlover*, który jest mieszanką japońskiej anime i tortur S&M, umieszczonych w przestrzeni Internetu.

Do najbardziej kontrowersyjnych filmów New French Extremity, zarówno ze względu na temat, jak i jego realizację, zalicza z pewnością *Gwałt (Baise-moi, 2000)*. Krytykuje „świadomą kiczowatość, której bliżej do „twardego porno” oznaczonego X, niż do kina prezentującego jakiejkolwiek wartości artystyczne”. Reżyserkom Vigrine Desportes, autorce powieści, na podstawie której powstał scenariusz do filmu, oraz byłej aktorce występującej w filmach „dla dorosłych” Coralie Trinh Thi, zarzuca stworzenie czegoś na kształt „hardcorowej

¹⁰¹ J. Romney, *The Sex and Violence*, “The Independent”, 12.09. 2004, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/le-sex-and-violence-6161908.html>, [dostęp online: 5.03.2013].

¹⁰² Zob. T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000, s. 173.

Thelmy i Louise”, o dwóch kobietach pragnących zemsty za wszelką cenę, bez żadnej moralizatorskiej puenty.

Kolejne kluczowe dla kina New French Extremity filmy, według Romney’a, nakręcone zostały okiem kamery „księcia francuskiego kina ciemności” Gaspara Noé. Krytyk zwraca uwagę na jego „tarantinowski entuzjazm” połączony z wykorzystywaniem „tradycji *gore* Grand Guignol”, co powoduje, że jego prace zajmują „pozycję pomostową pomiędzy kinową sztuką autorską, a europejskim-pulp horrorem”. *Sam przeciw wszystkim* (*Seul contre tous*, 1998) to zdaniem Romney’a „hymn nienawiści, który pokazuje plugawy, beznadziejny świat oczami zgorzkniałego rzeźnika”. Film doskonale konfrontuje „realną kondycję francuskiej kultury, z rozżalonym nastawieniem rzeźnika, pchającym go w stronę mentalności zwolenników Le Pena”¹⁰³. Równie brutalnie, co własnych bohaterów, Noé traktuje swoich widzów, bombardując ich natłokiem sześćdziesięciosiekundowych migawek na ekranie, i komunikatów z ostrzeżeniami dla „ludzi o słabych nerwach” o „wybuchowo niesmacznym zakończeniu”.

W 2002 roku Noé „zaatakował” ponownie, tym razem ze zdwojoną siłą wrażliwość widzów, filmem *Nieodwracalne* (*Irréversible*, 2002) Historia „obrazkowa” o gwałcie i zemście, opowiedziana „od tyłu”. Zaczyna się zemstą – śmiertelnym pobiciem człowieka, gaśnicą w klubie gejowskim. Przyczynę mordu – prawie dziewięciominutowy gwałt w pokazany w brutalnym, naturalistycznym zbliżeniu – reżyser przedstawia niemal dopiero w finale filmu. Według Romney’a *Nieodwracalne* „ucieleśniło opresyjną, dominującą formę kina, która nie pozwala widzowi na reakcję inną, niż dobrowolne przyłączenie się do obserwacji ekranowej brutalności lub tylko bierne jej odrzucenie”, potwierdzając zarazem reputację Noégo, jako reżysera *non plus ultra* kinowej prowokacji, badającej w ten sposób poziomu wytrzymałości odbiorców.

Romney zauważa również inną strategię reżyserską, reprezentowaną m. in. przez CS Leigh’a, która polega na „początkowej amortyzacji napięcia, w podejściu do widzów, by następnie zbombardować ich jego kumulacją”. Autor podaje jako przykład *The Process* (2004) CS Leigh’a¹⁰⁴. Film ten jest „emocjonalnie wyczerpującym doświadczeniem”, w którym bohaterka wystawiana przez los na bolesne próby – traci dziecko w wypadku, zostaje zdiagnozowany u niej rak piersi, rozstaje się z mężem, by w końcu zaangażować się w brutalny, miłosny trójkąt - próbuje popełnić samobójstwo. Romney daje do zrozumienia, że

¹⁰³ Tamże, [dostęp online: 5.03.2013].

¹⁰⁴ Reżyser urodzony w USA, ale pracujący na stałe we Francji.

pomimo braku gwałtowności obrazów, „ataki na wrażliwość widza są niewątpliwie tak samo bezlitosne jak w filmach Noégo”. Zauważa również różnicę w intencjach tych reżyserów. Leigh chce wstrząsnąć na swój sposób, nie szokując i nie pobudzając do agresji, a jedynie zmuszając do konfrontacji ludzi z nimi samymi.

Podobnie podejście do kwestii ekstremalnych krytyk obserwuje u Mariny de Van. Reżyserki, która zyskała sławę pisząc scenariusze dla François Ozona. W swoim filmie *Pod moją skórą* (*Dans ma peau*, 2002) zagrała główną bohaterkę, Esther, która odkrywa w sobie obsesję samookaleczania. Postępujące stadium choroby, przejawia się w postaci makabrycznego obrazu jej ciała i zaburzeń psychicznych, których zwieńczeniem jest proces garbowanie części własnej skóry. Romney sugeruje, nadanie przez reżyserkę nowego, makabrycznego sensu samoobronie. Zauważa również, pomimo ilości krwawych i brutalnych obrazów, że De Van zachowuje „chłodny dystans dekonstrukcji ciała, godny Davida Cronenberga”. Romney podaje jako przykład, scenę „kontrolowanego delirium podczas kolacji biznesowej, kiedy Esther wpatruje się w odciętą rękę, leżącą na stole: chłodna obserwacja zaczerpnięta z tradycji boñuelowskiego koszmaru”. Podkreśla jednocześnie, że De Van nie przeraża, ale fascynuje. „Chciałam, żeby widz spróbował zidentyfikować się z postacią, która robi rzeczy bardzo gwałtowne i szokujące. Dlatego próbowałam nadać jej wrażliwość, poprzez zmysły: dotyk, pieszczoty i pożądanie”¹⁰⁵.

Kolejną autorką wymienioną przez Romney’a jest Catherine Breillat, która w sposób szczególny w kinie, bada obrazy kobiecej seksualności już od połowy lat 70. Głośnym echem, odbił się pierwszy jej film, *Romans* (*Romance*, 1998). Krytyk dostrzega w nim praktyki pornograficzne, zaczerpnięte wprost z Emmanuelle, pozornie niewinne, manifestowanie seksualnych pragnień kobiety. Romney ocenia zakończenie filmu – pokazanie momentu porodu w dużym zbliżeniu – jako „najbardziej perwersyjną i szokującą scenę, analizując ją w kontekście *quasi*-pornograficznym”. Według Romney’a w kolejnym jej filmie, *Anatomia piekła* (*Anatomie de l’enfer*, 2004) reżyserka posuwa się o wiele dalej. Młoda kobieta płaci przypadkowo spotkanemu gejowi, by odwiedzał ją przez kilka nocy, w celu przeprowadzenia „prywatnego kolokwium kobiecego ciała”. O ile w *Romance* mogliśmy mówić o „estetyce obrazów soft porno”, o tyle *Anatomia piekła* jest celowo ponura i brudna. Zarówno amatorzy wykwinanego kina, jak i konsumenci porno uznali film za „niesmaczny”, ze względu na otwarte pokazanie stref tabu (krew menstruacyjna, kamienne *dildo*, itp.). Sama reżyserka, odpierając zarzuty, powiedziała, że film był próbą wyjścia poza przyjęte granice: „Chciałam

¹⁰⁵ J. Romney, dz. cyt., [dostęp online: 8.03.2013].

pokazać to, czego się nie ogląda. Chciałam zrobić film obsceniczny. [...] Kino francuskie jest strasznie burżuazyjne. Albo jesteś artystą, albo konformistą – jeżeli jesteś konformistą pokażesz społeczeństwo w taki sposób, w jaki lubi siebie oglądać, jeśli artystą – pokażesz społeczeństwu, że jest znacznie bardziej transgresyjne”¹⁰⁶.

Romney widzi w tym sformułowaniu Breillat echa motywu stale pojawiającego się w literaturze, sztukach plastycznych, później w kinie i innych dziedzinach artystycznych wszystkich epok - od oświecenia, przez Rewolucję, romantyzm i surrealizm – nawiązującego do długiej, francuskiej tradycji artystycznej, budzącej sprzeciw społeczny.

Prekursorzy

Romney wskazuje surrealizm jako kierunek, który dał początek „szkole ekstremistów”, z dwoma hiszpańskimi wizjonerami na czele: Luisem Buñuelem i Salvadorem Dali. Oni właśnie otwierają listę filmowców, którzy znaleźli we Francji miejsce „żyzne do transgresyjnych eksperymentów” – eksplorowane przez kolejnych artystów - od Romana Polańskiego po Michaela Haneke.

Autor artykułu, podkreśla wkład artystyczny i nowatorstwo, przybyłych do Francji, polskich twórców m.in.: Waleriana Borowczyka, który w 1975 roku w filmie *Bestia (La bete)* przedstawił luźną adaptację bajki Perraulta jako farsę w stylu „hard porno horror”, oraz Andrzeja Żuławskiego, specjalizującego się w ekranizacji szalonych, freudowskich koszmarów (*Opętanie*, 1981). Romney wskazuje jako jednego z prekursorów również Jean-Luca Godarda, który swego czasu stworzył „najbardziej bezlitosną satyrę współczesnego francuskiego życia”. *Weekend* (1967) przedstawia satyryczną wizję, autodestrukcyjnej kultury wypoczynku, która zaczyna się szczerymi, seksualnymi zwierzeniami pary, rozwijanymi w podczas postojów w sezonowym korku, a przeradza się w rzeź i kończy się apokalipsą ruchu rewolucyjnego. Był on szkieletem strategii fabularnych i scenariuszowych m. in. dla J. G. Ballarda, Davida Cronnenberga, czy Michela Houellebecq’a.

Niebezpieczne związki

Romney zauważa, że filmy francuskiego ekstremizmu nigdy nie są homogenicznymi zjawiskami, ograniczającymi się jedynie do celuloidu, zawsze odnoszą się do szerszego kontekstu artystycznego. Za „klucz wizualny” do twórczości Bruno Dumonta i Catherine Breillat uważa twórczość Gustave Courbета i jego obraz „Pochodzenie świata” (1866),

¹⁰⁶ Tamże, [dostęp online: 10.03.2013].

eksponujący głębokie zbliżenia kobiecego krocza. Krytyk postrzega *Anatomie piekła* właśnie jako „malarską wariację” na temat dzieła Courbeta, przytaczając potwierdzające słowa reżyserki. U Bruno Dumonta natomiast, w okrutnym ujęciu ciała zamordowanej dziewczynki (*Ludzkość*, 1999) widzi inspirację obrazem Marcela Duchampa „Étant donnés”, wzorowanym na Courbecie. Dzieło Duchampa sugeruje voyeryzm, przy użyciu techniki charakterystycznej właśnie dla kina.

Oprócz malarstwa, Romney dostrzega źródło inspiracji francuskiego ekstremizmu filmowego, w dziedzictwie literackim, zwłaszcza w twórczości Markiza de Sade, która budzi skrajne emocje po dziś dzień. Jako kolejny przykład, podaje kontrowersyjnego twórcę Isidore Ducasse alias Hrabia de Lautreamont, uważany przez surrealistów za swojego patrona, którego „Les Chants de Maldoror” pozostaje najbardziej delirycznym dziełem w historii literatury francuskiej XIX wieku. Inspiracji w jego twórczości szukała również Catherine Breillat, widząc w niej „radykałną, czarna przemoc i żarliwy idealizm”¹⁰⁷. Niemniejszy wpływ na filmowy ekstremizm według Romney’a miała postać Georges’a Bataille’a, filozofa i pisarza, oddanego „brudnej dziedzinie literatury” - pornografii, którego najbardziej znane dzieło „Historia oka”(1928) zawierała fantazyjne wizje śmierci, okaleczania i szalonego seksu. Romney dostrzega twórczości Bataille’a inspirujący motyw grzechu jako afirmacji quasi-religijnej tęsknoty ku transcendencji, w której „podłość idzie w parze ze świętością”. Bataille trafił na ekran za sprawą Christophe’a Honoré, który nakręcił film *Moja matka* (*Ma Mère*, 2004), bazując na opublikowanej pośmiertnie powieści pisarza.

Według Romney’a rozkwitła w tradycji transgresja, nadal jest z powodzeniem kontynuowana przez współczesnych artystów, docierając w ten sposób do *mainstreamowego* czytelnika. Najsłynniejszym współczesnym skandalistą jest Houellebecq, którego powieści: „Cząstki elementarne”, „Możliwość wyspy” i „Platforma”, których tematem są: libidinalny wypoczynek, współczesna francuska kultura, eskapizm seksualny, nienawiść rasowa, zyskały ogromną, światową popularność. Kolejnymi ekstremalnymi pisarkami na które zwraca uwagę Romney są Marie Darrieussecq, specjalizująca się w opisywaniu różnych wersji abjekcji, a po ukazaniu się jej powieści „Truismes” (1996) zyskała sławę „kobiecej wersji Lautreamonta”, Virginie Despentes natomiast, autorka „Baise-moi”(1994) i „Teen Spirit” (2002), w swoich powieściach „celebruje sardoniczny, twardy nihilizm”.

Romney dodaje, że związek filmu z literaturą nie jest niczym nowym, podaje przykłady autorów odnoszących sukcesy na obu tych polach, Jeana Cocteau, Bertranda Bliera

¹⁰⁷ Tamże.

i powieściopisarza Alaina Robbe-Grilleta. Wśród artystów „nowej generacji” niektórzy starają się kontynuować ten trend, np. Desportes, Breillat, Honoré. Romney zauważa też, że we Francji, szanowaną tendencją jest ekranizowanie „trudnych” literackich pierwowzorów lub inspirowanie się nimi, coś do czego z rezerwą podchodzą Brytyjczycy, czy nawet Amerykanie, dlatego też rozwój ekstremizmu w kinie francuskim ma związek z tendencjami obecnymi w literaturze.

Diagnoza

Romney, w swoim artykule, powołuje się na badania Ginette Vincendeau, urodzonej we Francji, ale pracującej w Wielkiej Brytanii, nauczycielki akademickiej, która wskazuje, że wolność seksualna i dążenie do niej, staje się głównym przedmiotem zainteresowań Francuzów, jest to związane z liberalizacją kultury we wszystkich dziedzinach, jako główny przykład podaje swingerskluby i turystykę seksualną, które stały się powszechnie przyjętymi przez społeczeństwo, formami rozrywki. Vincendeau zauważa również „że zarówno ekstremizm w kinie jak i w literaturze jest zjawiskiem ze znaczącym udziałem kobiet: „Pozwala kobietom na odkrywanie swojej seksualności, w sposób, który jest do przyjęcia również przez *mainstream*. W pewnym sensie wypełnia lukę po tym co było politycznie feministyczne - ekstremalnym seksem”¹⁰⁸.

Romney dostrzega zmniejszenie zaangażowania politycznego u artystów, polemizuje jednak z krytyką Quandta. Na łamach „ArtForum” jego poprzednik pisze: czy ta skrajna tendencja to „narcystyczna odpowiedź na upadek ideologii, w społeczeństwie tradycyjnym, określonym przez polityczną biegunowość i przeświadczenie o własnej racji, bazujące jedynie na teoretycznych podstawach.” Romney, zgadza się z opinią, że niektóre z filmów obrazują społeczną niemoc, brak waleczności, przygaszenie indywidualizmu jednostki, lub egzystencjalnych samotników, „doznających takiego poziomu izolacji, o którym Camus nawet nie marzył”¹⁰⁹. Niemniej jednak, nowym filmom, trudno zarzucić brak politycznego pędu. Czy to w podejmujących tematykę polityki seksualnej w oparciu o płeć i tożsamość, filmach Breillat, czy kulturowej analizy obrazu korporacji handlowej u Assayasa i De Van, czy niepokojąco gorzkiej diagnozy skrajnej prawicy u Noégo.

Romney wskazuje też, że poszukiwanie ekstremów jest wynikiem „społecznego odrętwienia” we Francji. Podział społeczeństwa w oparciu o pozycję zawodową, status

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ Tamże.

finansowy, czy narodowość, jest tworzeniem szczelnych krat społecznych, powodujących w końcu, uzewnętrznienie się gwałtownych reakcji. Uważa również, że potrzebę ekstremizmu, oprócz poruszania najnowszych tematów, wymusza ambicja reżyserów, którzy chcą zapisać się na kartach francuskiej historii kina. Co wcale nie jest takie proste. Romney powołuje się tu na twierdzenie Vincendeau, która zauważa, że kino autorskie ma problem żeby zaistnieć, gdyż autorskość musi znaleźć niszę na rynku oraz prezentować „innovacyjność za wszelką cenę”. To znaczy, że pole eksploracji się zawęża, a poprzeczka wciąż jest podnoszona.

Podsumowując Romney pisze, że wiele z filmów, o których mowa jest ekstremalnych, stylistycznie i tematycznie, czy to przez surowość i naturalizm obrazów (Breillat, De Van), wideoklipowy montaż (Noé), czy „nieodgadniony eksperymentalizm” (Grandrieux) oraz wyznacznik wspólny – „szokującą estetykę”.

New French Extremity, jak każda tendencja w kinie, ma swoje lepsze i gorsze reprezentacje - zarówno „niewypały, jak i arcydzieła”. Niepodważalna jest jednak – według autora -niepokojąca moc takiego kina, będąca wytworem francuskiej kultury wyobraźni, której ilości zakamarków nie sposób odgadnąć.

3. 3. Francuskie kino ciała. Artykuł Tima Palmera

Tim Palmer jest jednym z najsłynniejszych krytyków i badaczy współczesnego francuskiego kina. Zajmuje się historią kina światowego, a specjalizuje się w kinie francuskim, japońskim i hollywoodzkiej klasycie filmu lat 30.¹¹⁰. Jako jeden z pierwszych zaczął opisywać ekstremizm w kinie i wprowadził go w nurt akademicki. W 2006 roku w artykule “Style i Sensation in the Conpemporary Cinema of the Body” postanowił usystematyzować zebrany przez siebie na przestrzeni lat materiał i wiedzę na temat współczesnego kina francuskiego. W swoich rozważaniach odwołuje się również do artykułów poprzedników, polemizując z niektórymi kwestiami. Nowo kształtującą się tendencję we współczesnym kinie francuskim nazywa „Nowym francuskim kinem ciała”, od głównego przedmiotu badań – ciała właśnie - rozważań i refleksji na jego temat, podejmowanych przez francuskich twórców. Obiekt badań jest rozumiany według najszerszej definicji zagadnienia, obejmuje ciało biologiczne wraz ze wszystkimi jego aspektami i procesami fizjologicznymi (seksualność, potrzeby, funkcje życiowe) oraz ciało w wymiarze

¹¹⁰ Profil naukowy Tima Palmera na stronie uniwersytetu w Wilmington, www.uncw.edu/filmstudies/about/TimPalmer, [dostęp online: 22.03.2013].

kulturowym i społecznym (socjalizacja, relacje, związki, granice), będące w opresji norm, reguł i zasad.

Esej Palmera proponuje bilans ostatnio pojawiających się tendencji i fenomenów sztuki filmowej, bada główne figury, schematy i motywy. Jest również przeglądem punktów widzenia krytyków, prezentowanych podczas konferencji i debat filmowych. Odnosi się także do analizy głównych filmów twórców, którzy specyfikę medium wykorzystują do manipulacji widzem, pokazując jasno potencjał tego modelu kina, wywołującego doświadczenia emocjonalne, czasami groźne, gwałtowne, brutalne, okrutne odpowiadające prezentowanym procesom cielesnym, fizjologicznym oraz interakcjom ciał na ekranie.

Autor zauważa, że kino jako forma sztuki i praktyki zawodowej bazuje na umiejętności wytwarzania silnej, obrazowej sensacji – tendencja ta, w niektórych przypadkach prowadzi do pokazywania skrajności, zarówno emocji jak i tematyki. Podczas, gdy większość filmów światowego kina proponuje widzom jedynie zadowolenie, rozrywkę czy płytką sensację, wyłonienie się czasami przeciwnych tendencji, w postaci agresywnych i szorstkich form kinowych, daje możliwość konfrontacji ich doświadczeń. Palmer analizuje wpływ grupy francuskojęzycznych filmowców, Claire Denis, Bruno Dumonta, czy Gaspara Noé, właśnie w tym kontekście. Porównując ostatnie dokonania Denis (*Trouble Every Day*, 2001), Dumonta (*Twentynine Palms*, 2003), Noégo (*Nieodwracalne*, 2001) faktycznie mamy do czynienia z „głównymi autorami kontrowersyjnego szumu” w przemyśle filmowym ostatnich lat¹¹¹. Przedstawiona grupa i powiązane z nią projekty innych twórców francuskiego współczesnego kina, wcielają prostą zasadę filmowania: ma być ostro, wyraziście, wnikliwie i bezkompromisowo. Inni, dla których tematyczna i emocjonalna hiperbolizacja, zmierzająca w stronę groteski jest nieuzasadniona, traktują ekran jako pretekst do prezentacji wyobrażenia (wariacji na temat) fizyczności, podwyższając stopnie podstawowych kwestii, przesuwając tym samym akceptowalne na ekranie limity. Autor zauważa, że czterdzieści lat po objawieniu się Nowej Fali, kino francuskie jest po raz kolejny w centrum uwagi światowej krytyki.

Palmer dopatruje się w filmach Denis, Dumonta i Noégo spełnienia idei twórcy filmowego, będącego katalizatorem społeczeństwa: prezentując ostrą krytykę społeczną, poprzez portretowanie odseparowanego społeczeństwa, które jest nieprzewidywalne i groźne.

Autor stwierdza, że francuskie kino ekstremalne to nic innego jak kino ciała. Wyznacznikiem kina ciała jest widoczne we wszystkich filmach wyraźne sprowadzenie ciała

¹¹¹ T. Palmer, *Style and Sensation in the contemporary french Cinema of The Body*, Journal of Film and Video 58.3, Fall 2006, s. 22.

do wyrażania zachowań seksualnych: bezemocjonalny, mechaniczny seks, konflikty seksualne, męskie i żeńskie gwałty, przypadkowe przygody seksualne, związki obdarte z konwencjonalnych i formalnych „romantycznych standardów”. Autor wskazuje, że pojęcie współżycia ogranicza się jedynie, do serii surowych spotkań, kończących się beznamiętnym stosunkiem seksualnym. Towarzyszące zwykle miłości fizycznej, głębsze reakcje nie są w stanie w ogóle zaistnieć, dotyczy to również relacji w rodzinie, wśród przyjaciół – jeżeli nawet nic porozumienia zostanie zawiązane, jest nieuchronnie skazana na, czasami bardzo gwałtowny, rozpad.

Oprócz szeroko pojętej seksualności, autor stwierdza, że to przymus i transgresja są wyznacznikami tego „kina brutalnej intymności”. Jednocześnie zaznacza, że zawiera ono w sobie więcej, aniżeli przedstawienia seksualnych i społecznych dysfunkcji. Proponuje skupić uwagę na kilku składnikach, istotnych dla kina jako medium. Nowe kino francuskie wytwarza głębokie doświadczenie emocjonalne. Doprowadza widza na skraj wytrzymałości i cynicznie każe wtedy uprawiać kinofilię. Ten model brutalnej intymności jest punktem wyjścia dla filmów autorów inspirujących się szokiem, osłupieniem, wprawianiem w zakłopotanie. Dla kontynuatorów „narracji ciała”, projekty Denis, Dumonta, Noégo i ich rówieśników, stanowiły przez zastosowanie radykalnych i innowacyjnych zabiegów stylu i języka filmowego, świetną zaporę wizualnych i technicznych niedociągnięć.

Dla autora artykułu punktem zapalnym tych filmów jest ich eksperymentalna forma stylistycznych zabiegów w obrębie gatunku. Te „artystyczne thrillery” wynikają z stworzenia wstrząsającego podstępu, który w zamyśle ma przyciągnąć uwagę widza do punktu szoku, angażując w owe przeżycie, zarówno płaszczyznę intelektualną i jak i emocjonalną¹¹². Palmer podkreśla również, że stylizowana prezentacja ciała w filmie, zestawiona z agitacyjną formą sztuki wizualnej, odwołuje się do motywów zauważonych już w twórczości Awangardy. Prekursorami łamania tabu, czyli „filmowcami przekłętymi” nazywa Salvadora Dali i Luisa Buñuela, (*Pies andaluzyjski*, 1928), Stana Brakhage (*Window Water Baby Moving*, 1959), Barbarę Rubin (*Christmas on Earth*, 1963), Jacka Smith’a (*Flaming Creatures*, 1963), Carolee Schneeman (*Fuses*, 1967).

W podsumowaniu, autor artykułu zauważa, że potrzeba ponownej analizy sztuki współczesnego francuskiego kina ciała, jego schematów i podstaw, ważnego ze względu na niekonwencjonalny charakter i rozwój na tle kinematografii światowej.

¹¹² Zob. tamże, s.23.

Profesjonalna prowokacja

W dzisiejszym przemyśle filmowym, kino transgresyjne sytuowane jest jednoznacznie poza mainstreamem, nie wykluczając oczywiście przypadków poddania się rynkowej komercji. Oferuje ono głównie perspektywę wzbogacenia profilu artystycznego twórcy, co można zaobserwować podczas pokazów na międzynarodowych festiwalach filmowych. Kino ciała, już ze względu na przedmiot wizualnej penetracji, skupia na sobie uwagę – od krytyki po naukowców - i wzmożone zainteresowanie publiczności. Faktycznie, niektóre filmy i towarzyszące im skandale np. na festiwalu w Cannes potwierdzały zbawienny, a czasem nawet fundamentalny wpływ na dalszą drogę artystyczną „świeżo upieczonych” reżyserów jak Dumont czy Noé. Autor artykułu postrzega skandal jako motywację do wyboru kolejnych realizowanych projektów, podkreśla również, że nie jest to jedynie domeną Francuzów, a coraz częściej także zagranicznych filmowców. Obok Denis, Dumonta i Noégo w skład tej grupy „skandalistów” wchodzi nowe realizacje weteranów kinematografii, prezentujący odmienne od znanego, twórcze oblicze, a także debiutanci, którzy stoją dopiero u progu kariery.

Palmer wskazuje na nierówności finansowania, istniejące we francuskim przemyśle filmowym, którego struktura i organizacja są ciągle obliczem, za słowami Laurent Creton i Anne Jackel „niebezpieczeństwa załamania estetyki na rzecz ekonomii i komercji”¹¹³. Nierównomierny progres produkcji od początku dwudziestego pierwszego wieku jest ciągle jeszcze utrzymywany. Autor dopatruje się przyczyny tego stanu w deklarowanym, stałym dialogu pomiędzy obiema stronami - mniejszością filmowców-prowokatorów a producentami i dystrybutorami, którzy nie podważają atrakcyjności ich prac, starają się je finansować, ale stwierdzają, że wydatki na te filmy są nieproporcjonalne do skali sukcesu, zarówno we Francji jak i zagranicą.

Lista Palmera

Dokonując przeglądu współczesnych odkryć filmowych i dzieł ugruntowanych już twórców, Palmer próbuje wyłuskać artystyczną reprezentację, która wywarła (i nadal wywiera) wpływ na ukształtowanie się francuskiego kina ciała. Wskazuje na nowatorską w tym kontekście, Catherine Breillat, która od lat 70. „śmiało studiuje kobiecą seksualność”¹¹⁴. Nagły renesans jej twórczości ma miejsce w 1999 roku. Opowieścią o „seksualnym

¹¹³ Tamże, s. 23.

¹¹⁴ Zob. tamże, s. 23.

przebudzeniu” młodej kobiety i odwiecznej „wojnie płci”, ironicznie zatytułowaną *Romance*, ustanowiła przełom w obrazowaniu kobiecej seksualności, którym wywołała najgłośniejszą od lat dziewięćdziesiątych dyskusję w kinie, a która dla ideologii feministycznej stała się „kamieniem milowym”. Późniejsze, wcale nie gorsze, realizacje Breillat nazywa „wariacjami na ten sam temat”. Charakterystyczny w jej twórczości jest zwyczaj filmowania surowej palety zewnętrznego – szarości, przyciemnienia, stonowana, przyciszona, powściągliwa kolorystyka, wymagająca długich ujęć, celowo niezdarnie lub niedbale przedstawiona – podkreślonej często grą nieprofesjonalnych aktorów. Breillat kontynuuje swoją „cyniczną analizę” seksualnych romansów w *Pięknej pracy* (2001), *Mojej siostrze* (2001), *Seks jest komedią* (2002) oraz *Anatomii piekła* (2003).

Oprócz Breillat podobne motywy brutalnej intymności Palmer zauważa w twórczości François Ozona, którego prace są wyjątkowo niewygodne w odbiorze – gatunkowo sytuują się gdzieś pomiędzy farsą a horrorem, włączając do tego obrazowe reprezentacje hetero- i homoseksualnego pożądania. Autor artykułu jako kontrowersyjne postrzega już jego krótkometrażówki, a w filmie *Spójrz na morze* (1997), według badacza, składa hołd *Personie* (1966), w którym stłumienie seksualnego pożądania jest początkiem wybuchu fizycznej i psychicznej przemocy. W 1998 roku jego kolejny film, *Sitcom* (1998) był pokazywany w głównym konkursie w Cannes – ze swoją czarną satyrą na zamknięte, burżuazyjne społeczeństwo (jego seksualną potencję) i strzępiące się ideały rodziny. Cannes po raz kolejny okazało się właściwym punktem rozeznania odbioru filmu przed premierą. Kolejną jego realizacją był brutalny thriller *Zbrodniczy kochankowie* (1999), pokazujący drogę bezlitosnych, młodych kochanków, uciekających przed odpowiedzialnością, ale szarganych naprzemiennie – emocjami i wyrzutami sumienia. Ozon ma bardzo jasno sformułowaną wizję swojej twórczości, z akcentem na wnikliwą analizę seksualności i granicy doznań cielesnych.

Kolejną, tematycznie spokrewnioną z Ozonem według autora, jest Marina De Van. Wskazuje także na ich wykształcenie zdobyte w La Femis, głównej, międzynarodowej szkole filmowej, stanowiącą ważną teoretyczną podstawę kulturową dla wielu twórców kina ciała. Autor dostrzega w jej twórczości akcenty zaczerpnięte z psychologii feministycznej. Śledzi motywy psychicznej i seksualnej patologii, zwłaszcza dosłownej i metaforycznej obsesji samookaleczania. De Van podejmuje ten temat najpierw w swojej krótkometrażówce *Alias* (1999) i w późniejszym, pełnometrażowym debiucie *Pod moja skórą* (2002).

Palmer wskazuje na problemy ekonomiczne, z którymi stykają się twórcy przy produkcji filmów z pogranicza kina ciała. Współczesne, rozwinięte technologicznie kino oraz niski budżet przeznaczony na produkcję filmów niszowych, paradoksalnie w wielu

przypadkach stają się urodzajnym gruntem dla wykorzystywanych figur języka filmowego i stosowanych przez twórców zabiegów, które zauważalnie są powtarzane i praktykowane w tej tendencji. Autor wspomina o stosowaniu formatu DV jako tańszej i bardziej przystępnej metody filmowania. Przykładem wykorzystania tego formatu może być *Gwalt* (2000) Coralie Trinh Thi i Virgine Despentes, które ożywiły go aby wywołać nowy szok i stworzyć poczucie klaustrofobii i osaczenia przez eksponowane wizerunki seksualności oraz aby oddać realizm produkcji przemysłu porno¹¹⁵. Naśladowanie nieprofesjonalnych form, czarno białego kina niskobudżetowego, czy improwizowanego dokumentu okazało się w strzałem w dziesiątkę w połączeniu z tematem.

Nowe francuskie kino ciała tworzy śmiałą, odważną stylistykę eksperymentowania, którego podstawa jest brak kompromisu na drodze porozumienia z widzami. Wielu filmowców na podstawie pojedynczych wizualnych projektów, tworzy zupełnie nową, oryginalną, niepokojącą, intrygującą estetykę. Palmer widzi ten potencjał w filmach Philippe’a Grandrieux. Ten artysta dokumentu i multimediiów, jest dosadnym przykładem fuzji elementów fabuły z naprawdę awangardową motywami kinowymi. Autor twierdzi, że filmy Grandrieux *Sombre* (1998) i *La Vie Nouvelle* (2002) są w warstwie wizualnej ciemne, surowe, dynamiczne i irytujące. Opowiadają o cielesnej obsesji za pomocą serii zabiegów w formie „wizualnych abstrakcji”, budzących skojarzenia z twórczością Brakhage’a, przekazywane chaotycznie, nieuporządkowanie, fragmentarycznie. Brutalność przedstawiona jest za pomocą lirycznych błysków, niby mgieł nieokreślonych kolorów i gęstej struktury. Praca kamery z ręki, powoduje że zmiana postaci jest prawie niedostrzegalna.

Podobieństwa formalne, ale zarazem estetyczną odmienność dostrzega w filmie Jaques’a Nolota. Jego *Porn Theatre* (2002) to seria ciemnych, dynamicznych, urywanych ujęć tytułowego miejsca. W projekcie Nolota są ze sobą zestawione wstręt, obscurność naturalistycznego aktu seksualnego z błogim spełnieniem. W ten sposób *Porn theatre* (2002) neutralizuje ukazywane pornograficzne zwyczaje, poprzez serię drobiazgowych, ale eleganckich długich ujęć, pokazujących bezosobowy charakter seksualnych interakcji wspólnoty teatralnej. Zarówno u Grandrieuxa, jak i Nolota Palmer dostrzega „piękno koegzystujące z niepokojem i brutalnością”.

Palmer wskazuje na wspólną tendencję filmów festiwalowych i całej francuska kultury filmowej, które zmierzają w kierunku internacjonalizacji. Powiązany z tą tendencją jest również inny fenomen - założenie francuskich filmowców o stosowaniu podobnej

¹¹⁵ Zob. tamże, s. 24.

symboliki i wyraźnie zaakcentowanych metafor, ale przede wszystkim dążenie do pokazywania wprost, odkrywania – włączając w to bardziej artystyczno-kulturowe strefy tabu – jak np. niesymulowane sceny seksu. Jako przykład autor podaje *Intymność* (2001) Patrice’a Chéreau, która jest przedstawieniem pozamałżeńskiego związku dwojga ludzi, opartego jedynie na miłości fizycznej, ukazanego w sposób bezpośredni, naturalistyczny i surowy. Podobną drogą podąża Olivier Assayas, kręcąc w 2002 roku *Demonlover*, przekracza tabu pornografii i przemocy internetowej, obnażając przy tym korporacyjne szpiegostwo i skłonności do całkowitego uzależnienia od seksualnej konsumpcji. Tym samym tropem, według Palmera, w 2003 roku poszedł Bruno Dumont. Odszedł od filmowania typowych dla niego krajobrazów sielskiego Bailleul i pracy z naturszczykami, a aktorów *Twenty-nine Palms* (2003) przeniósł na przedmieścia Kalifornii. Fabuła filmu opowiada o parze kochanków oddającej się uniesieniom seksualnym i następującym, krótko po nich, rozpadzie strzępów jakiegokolwiek emocjonalności, w wyniku gwałtu, będącego uaktywnieniem pokładów brutalnej przemocy.

Dzięki tym autorom francuskie kino ciała zachowuje konsekwentnie, wpracowany charakter i jest inspiracją dla filmowców różnych narodowości. Palmer wskazuje kilka przykładów bezpośrednio inspirowanych francuskim kinem ciała, m.in. *Marzyciele* (2003) Bernardo Bertolucciego oraz *Młody Adam* (2003) Davida Mackenzie, a także dwie sensacje z festiwalu w Cannes: *The Brown Bunny* (2003) Vincenta Gallo i *9 Songs* (2004) Michaela Winterbottoma. W każdym z tych filmów zobrazowane są sceny naturalistycznej kopulacji, które stanowią kanwę opowiadania. Tym samym udowadnia, znaczący wpływ francuskiej kultury na kinematografię międzynarodową. Pokazuje również rozwój świadomości kulturowej, która zatacza coraz szersze kręgi, osławając widza z transgresją.

3. 3.1. Filmowa transgresja i krytycy

W dalszej części swojego artykułu „Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body” Tim Palmer porusza kwestię stosunku krytyki do kształtującej się nowej tendencji w najnowszym kinie francuskim. Analizuje postawy krytyków, o wyraźnym nacechowaniu pejoratywnym. A ich spory dotyczące kontrowersyjnych postaw autorów filmów balansujących na granicy obrazoburstwa i dobrego smaku oraz cech łączących ich ekstremalne kino, na łamach różnych czasopism ukazujących się w różnych krajach, nazywa „drukowanymi bitwami na słowa”. Rzeczywiście, podejście krytyków do kwestii ekstremalnych na ekranie jest co najmniej zastanawiające, biorąc pod uwagę inne dziedziny sztuki, jak chociażby malarstwo, rzeźbę czy literaturę, do których transgresja lub chociażby

jej znaczące pierwiastki przeniknęły znacznie wcześniej. Co tak bardzo bulwersuje krytyków w przedstawianiu transgresji w sztukach wizualnych? Tematyka, jej realizm i dosłowność, forma przekazu, czy ekstremalny subiektywizm w penetrowaniu natury ludzkiej? Na dwuznaczność charakterystyki tych filmów wpłynęli sami krytycy i naukowcy, którzy w swoje analizy oparli na pojęciu skrajności, według którego kino to powinno albo „doprowadzać do szału albo łagodzić obyczaje”.

Wstępne starania krytyków i naukowców, dotyczące prób charakterystyki nowego francuskiego kina ciała ożywiły grono dyskutantów, zarówno wśród teoretyków i praktyków kierunków filmowych i im pokrewnych, jak i uczestników debat podejmujących tematykę problemów współczesnej kultury.

Jak podaje autor artykułu, jedną z najwcześniejszych publikacji, będąca próbą zmierzenia się z dopiero kształtującym się modelem „brutalnej intymności” ukazała się 25 listopada 1999 roku w czasopiśmie „Liberation”, które opublikowało anonimowy esej na temat ponurego obrazu natury w wielu ostatnich francuskich filmach. Artykuł pt. „Des Films Français fascines par le sordide” był przedrukowany również w lutowym numerze „Le Monde Diplomatique”¹¹⁶ z 2000 roku, podpisał się pod nim „dziennikarz-kinoman”, Carlos Pardo. Szukał on wyjaśnień, założeń stawianych sobie przez francuskich autorów, jednocześnie poddając analizie krytycznej ich cele artystyczne¹¹⁷.

Pardo podjął się sformułowania narodowej diagnozy kinematografii, zarzucał jej głęboko zakorzenioną „złą kondycję i kulturalną niemoc”, nie szczędząc przy tym zjadliwego tonu. Pardo kierował swoje oskarżenia w stronę konkretnych reżyserów, zarzucając Breillat, Dumontowi, Grandrieux’owi, Kassovitzowi, Noemu, Ozonowi i Zonce, wcielenie do swoich filmów „rozpaczy i defetyzmu” oraz „fascynację abjektem, wstrętem i obskurnością”¹¹⁸. Atakował treści poruszane przez współczesne francuskie kino. Pomimo krytyki, Pardo potwierdza reżyserską ambicję twórców i ich indywidualny styl, sytuowany „pomiędzy naturalizmem, w jego najbardziej ponurym, pozbawionym nadziei, wydaniu, a manierystycznym, sztucznym formalizmem”. W podsumowaniu, Pardo sprzeciwił się kategorycznie wszechobecnej na francuskich ekranach, seksualnej mizantropii. Według niego,

¹¹⁶ C. Pardo, *Des Films Français fascines par le sordide*, „Le Monde Diplomatique”, 2000, nr 2, <http://www.monde-diplomatique.fr/2000/02/PARDO/13171>, [dostęp online: 11.04.2013].

¹¹⁷ W tonie polemiki Francois Truffaunta „A certain tendency of the French Cinema”, która ukazała się na łamach „Sight and Sound” z 1954 roku.

¹¹⁸ Zob. C. Pardo, dz.cyt., [dostęp online: 11.04.2013].

jest reprezentatywna nie bardziej niż zamiłowanie do pokazywania „przestępczości, pornografii i gardzenia ludźmi”.

Palmer twierdzi, że krytyczna perspektywa Pardo, spowodowała wyjście na jaw nowych, pomijanych wcześniej trendów, we francuskim kinie przełomu XX i XXI wieku. Jego zasadniczo lekceważąca analiza, była nie do końca sprawiedliwa. Pobudziła jednak wielu dziennikarzy i krytyków, do przedstawienia swoich poglądów.

Biorąc pod uwagę kontrowersyjny charakter samych filmów, komentarze na ich temat również podążały w stronę skrajności. Krytycy i badacze mieli podobnie ostro rozbieżne opinie. Jedni kategoryzowali je jednoznacznie jako „podłe lub pornograficzne”, inni natomiast, jako „zapoczątkowujące drogę do autentycznej, pionierskiej, artystycznej brawury”¹¹⁹. Filmy te stały się także przyczynkiem do debaty na temat wolności słowa i granic artystycznej ekspresji.

Ton fascynacji, podkreślający spore korzyści, m. in. ciekawość wyrosłą zarówno z podejrzliwości, jak i poczucia wolności względem nowo powstałej tendencji, Palmer dostrzega częściowo w artykule Jamesa Quandta, który podjął się wysiłku, by zarysować charakterystykę tego, co sam nazwał „New french extremity”. Przywołując kolejne filmy Dumonta, Gradrieuxa, Ozona i innych, ostro krytykuje ich obrazową treść oraz oddalenie poszczególnych programów artystycznych jego twórców.

Taki sam bojowy wydźwięk, ale prezentujący opozycyjną perspektywę, ma dla Palmera publikacja René Prédala. Badacz przedstawił swój punkt widzenia w „Le Jeune Cinéma français”, wyczerpującym przeglądzie współczesnych francuskich filmowców. Prédal cierpko nawiązuje do głosów krytyki, takich jak Pardo, atakując „koncentrację uwagi na bezmyślnym odrzuceniu większości śmiałych, odważnie podejmujących ryzyko, dopiero stawiających pierwsze kroki, reżyserów”. Prédal twierdzi, że takie stanowisko, przypomina klasyczną logikę cenzury: generalizacja tematyki problemu poprzez użycie krótkich, niejednoznacznych przykładów filmowych ekscesów, obdartych z wszelakiego kontekstu. Ten brak tolerancji dla form ekstremalnych w kinie - seksualności i przemocy zawartej w treści – odzwierciedla według Prédala nic więcej, jak tylko „systematyczną nienawiść do kultury, inteligencji i całej wolności artystycznej ekspresji”¹²⁰.

Palmer twierdzi, że wielu krytyków, stoi na stanowisku, korespondującym z opinią Pardo, ale prezentuje również, bardziej szczegółowe spojrzenie, na kontrowersyjne

¹¹⁹ Zob. T. Palmer, *Style and Sensation...* dz. cyt., s. 26.

¹²⁰ Tamże, s. 26.

przedstawianie seksualności, przywołując esej Lindy Williams „Cinema and the Sex Act”. W którym autorka przekonująco argumentuje, że właśnie dzięki bardziej otwartemu podejściu do seksu i seksualności w narracji filmowej, Francuzi zajmują dzisiaj czołówkę światowego kina. Williams w swoim esej poświeca dużo miejsca *Romansowi X* i *Mojej siostrze*, które razem z *Intymnością* i *Gwałtem* „przeczą lekkiemu spojrzeniu na erotyczne piękno, zawartemu zwykle w lirycznej, muzycznej wstawce, która maskowała sceny seksu w hollywoodzkim kinie mianstreamowym”¹²¹. Williams sugeruje, że żaden niczym nie uzasadniony w pornograficznej tradycji, ani rozmyty w ocenianym hollywoodzkim stylu, nieskrępowany obraz seksu, wyraża „niespotykaną, emocjonalną i psychiczną szczerość z której kino czerpie zainteresowanie tożsamością seksualną, osobistą kontrolą, psychologią młodego charakteru”. Ten wzorzec został także zaobserwowany przez Kelley Conway, jako aspekt ekranowego przedstawienia, który staje się fundamentalnym wyznacznikiem stylu i tematyki u wielu ważnych francuskich filmowców młodego pokolenia. Szerzej w tę kwestię zagłębiła się Michelle Scatton-Tessier, według której zaangażowanie w zgłębianie kwestii seksualności, wzmacnia aspekt witalny we współczesnym kinie francuskim, pozornie widoczny w skrajnie odmiennych względem siebie filmach, jak np. *Ludzkość*, czy *Amelia* (2000), a obejmujących całość niepokojów związanych ze społeczną alienacją, szeroko rozpowszechnioną we fragmentarycznie podzielonych na komuny społecznościach we Francji¹²².

W dyskusji na temat „kulturalnej poprawności” w niektórych filmach, jak *Romans X*, *Gwałt*, czy *Intymność*, zdania krytyków są nadal podzielone. Szczególnie po międzynarodowej premierze *Głodu miłości*, *Nieodwracalnego*, czy *Twentynine Palms*. Palmer twierdzi, że skandal otaczający francuskie kino, polegający w dużej mierze na zbyt dużym skupieniu się na kontrowersyjnym obrazowaniu scen seksu, stał się, jeśli to w ogóle możliwe, jeszcze bardziej wyeksponowany. W większości tych filmów seksualne spełnienie jest przedstawione jako lubieżne i zwierzęce, z natury destrukcyjne. Filmy te kontynuują wytyczone przez wymienionych artystów tory, zmiany obserwujemy w stopniu prezentowania seksu - nie tylko naturalistycznego obrazowego odzwierciedlenia, ale również jako bezpośrednie i stanowcze przeniesienie wątku w strukturę gatunkową np. horroru, czy kryminału.

¹²¹ Tamże.

¹²² Zob. tamże, s. 27.

Według Palmera kontynuacja intensyfikacji doznań „brutalnej intymności” – stylizowane ale bynajmniej nieromantyczne akty seksualne, pozbawione kontekstu emocjonalnego, oprócz oszalałej agresji i żądy zemsty oraz ukazywanie przemocy zaczerpniętej z życia prezentowanego w mass-mediach - telewizji, prasie, Internecie, nie była zaskoczeniem. Pomimo to wpłynęła znacznie na rozwój kariery ich twórców, rozwinięcie reżyserskiego warsztatu oraz wypracowanie autorskiego stylu, wyróżniającego ich filmy z większości bezbarwnych lub cenzurowanych produkcji amerykańskich.

Autor artykułu twierdzi, że na całość oceny i opinie krytyki w kilku przypadkach kina New French Extremity miały wpływ bardzo emocjonalne reakcje widzów, towarzyszące ich pierwszym pokazom. *Głód miłości* i *Nieodwracalne* miały swoje premiery na festiwalu w Cannes w 2001 i 2002 roku, gdzie zostały przyjęte ze zdumieniem i niedowierzaniem. Festiwalowe pokazy tych filmów prowadziły do masowych wyjść publiczności, a nawet protestów dziennikarzy. Podobne ekscesy towarzyszyły ich prezentacjom na innych festiwalach filmowych, w Toronto, Londynie, czy Nowym Jorku. Każdy z tych filmów otrzymywał już na starcie skrajne recenzje, w których dominował zjadliwy ton. Nieliczne były głosy poparcia dla ekstremalnych filmowców, ale w specjalistycznych czasopismach jak „Sight and Sound” w Anglii, czy „Positif” we Francji, publikowane były obok siebie - dla kontrastu - oba typy recenzji. Słynni krytycy, piszący dla w tych tytułów, jak Mark Kermode, Nick James, Philippe Rouyer i Grégory Valens ścierali się drukiem, potępiając lub przyjmując z uznaniem cechy kontrowersyjnego przedstawienia. Jedna frakcja domagała się cenzury dla frywolnego traktowania przemocy seksualnej, a grupa krytyków będąca w opozycji, nawoływała do „wolności artystycznej dla bezkompromisowego portretowania społecznych i seksualnych dysfunkcji”. O kompromisie zatem nie było mowy.

3.3.2. Kino sensacji

W kolejnej części swojego artykułu Tim Palmer zastanawia się nad fenomenem kina New French Extremity. Co takiego jest w pracach jego twórców, że obcowanie z tymi filmami jest tak niezapomniane, a obrazy na długo pozostają w pamięci? Palmer twierdzi, że oprócz wyraźnego związku pomiędzy tekstami, zauważalny jest także rozwój dialogu między samymi autorami, takimi jak Noé, Denis czy Dumont i ich rówieśnikami. Palmer zauważa również, że modelowe filmy zostały wielokrotnie poddane analizie pod kątem prezentowanego materiału, czy tematyki, ale prawie zupełnie pominięto w nich specyficzne środki filmowe, przez które „brutalna intymność” jest w rzeczywistości wyrażana. Krytyk uważa, że jest to bardzo istotne przeoczenie, bo jest oczywiste, że to trio zarówno zbiorowo,

jak i każdy z artystów indywidualnie, potrafią niesamowicie wykorzystać potencjał medium filmowego, którego siła oddziaływania odbiła się i nadal odbija głośnie echem w kinematografii (także światowej), poza tym doprowadzili oni do odnowienia idei kina artystycznego współczesnej Francji i rozszerzenia jego granic.

Palmer postuluje by przy analizie tych filmów, zwrócić uwagę na ściśle określony szereg środków wyrazu, zaprojektowanych specjalnie po to, by „trzymać w napięciu, niepokojąco absorbować uwagę, zdumiewać i szokować”, ale nie występujących w żadnym, konwencjonalnym ich znaczeniu. Wbrew umownym założeniom większości współczesnych krytyków filmowych - nawet tych oceniających filmy na festiwalach - nie wszyscy twórcy starają się oczarować, omamić i zaangażować odbiorców, by otrzymać względnie optymistyczne recenzje.

Palmer uważa, że kino nie potrzebuje ani dogadzać, uszczęśliwiać, podobać się, ani dostarczać rozrywki, w postaci scenariuszy z zawsze pozytywnym zakończeniem. Przyzwyczajenie widowni do schematów powoduje, że ukryte problemy społeczności, które są przedmiotem badań filmowców i ich starannych obserwacji, przedstawiane później w postaci gotowych fabuł, bywają często podważane lub odrzucane przez widzów. Podobnie jest w przypadkach filmów, w których techniki stylu filmowego są stosowane rutynowo do zaspokojenia poczucia estetyki – atrakcyjna kompozycja i interesujące mis-en-scene, dźwięczny soundtrack, spokojny, logiczny montaż jako element eleganckiego wykończenia – także mogą odrzucać, budząc poczucie fałszu. Palmer zastanawia się jak *Głód miłości*, *Nieodwracalne*, czy *Twentynine Palms* prezentując systematyczne dążenie w przeciwnym kierunku – poprzez poruszanie, oburzenie, sensację i prowokację, przyczyniły się do powstania we Francji kina rzeczywiście kunsztownego? W jaki sposób do kręgu zainteresowań francuskiej kinematografii XXI wieku powróciły subwersywne praktyki, stosowane w europejskim kinie lat 50. czy 60. występujące kiedyś przeciwko klasycznym normom filmowym.

Palmer zauważa, że zróżnicowane taktyki używane do stworzenia „studium dezorientacji”, we wszystkich trzech projektach są wariacjami narracji i stylu filmowego, a często też i brawurą. W *Głodzie miłości* został użyty montaż równoległy do zobrazowania seksualnego i psychicznego rozpadu Coré (Beatrice Dalle) i tak samo Shane’a (Vincent Gallo), cierpiącego na zaburzenia świadomości, które skłaniają go do kanibalistycznych popędów, wywołanych podnieceniem seksualnym. Shane udaje się do Francji w celu znalezienia lekarstwa na dziwną przypadłość. Jego próby zdobycia panaceum jednak kończą się tragicznie. *Nieodwracalne* jest jeszcze bardziej dosłownie dezorientuje, przede wszystkim

w strukturze narracyjnej. Składa się z dwunastu segmentów, próbujących przeciwstawić się tytułowi, dziejących się w odwróconym porządku chronologicznym. Na ekranie początkowym wydarzeniem jest morderstwo w klubie gejowskim, dokonane przez Pierre'a w w ataku szału i źle ukierunkowanej zemsty za gwałt i rzekome morderstwo jego partnerki, Alex (Monica Bellucci). Później (wcześniej) obserwujemy dla kontrastu, błogie, sielankowe sceny kochanków: Alex budzi się w łóżku po upojnej nocy spędzonej ze swoim partnerem (w kolejnej odsłonie perypetii poranka okazuje się również, że jest w ciąży). W finale opowieści ma miejsce kolejna dezorientująca scena, w której zadowolona, główna bohaterka siedzi w słonecznym parku wraz z otaczającą ją, szczęśliwą rodziną.

Powołując się na inspiracje Dumonta, Palmer porównuje *Twentynine Palms*, do kina Antonioniego z lat 60., ale który tempem i kompozycją je wyprzedza¹²³. Film opowiada o podróży Katii (Katia Golubeva) i Davida (David Wissak) przez niemal opustoszałe krajobrazy Kalifornii. W jednej z wielu bardzo obszernych, przeciąganych scen, para podróżujących poobijanym hammerem przez wyludniony teren, porośnięty szczątkową roślinnością, błądzi, przemierza nieznane okolice, sprzecza się, uprawia seks. W końcowym fragmencie filmu dochodzi do serii niespodziewanych ataków: David zostaje brutalnie pobity i zgwałcony. W ataku niewyrażalnej zemsty zabija siebie i Katię. Końcowe długie ujęcie chłodno obrazuje jego ciało leżące twarzą do ziemi na pustyni, obok porzuconego hammera.

Cechą charakterystyczną tych filmów jest systematyczne zniekształcanie, deformacja przestrzeni diegetycznej, komplikująca ekranowy świat. Akty przemocy i brutalnego seksu są przedstawiane jako wydarzenia niespodziewane, niepożądane i niepokojące, o niesprecyzowanych pobudkach, są rodzajem manifestu, rozważań na temat nieokreślonej, narastającej apatii i niemocy.

Palmer dostrzega powtarzalność budowy schematu fabularnego: od wyważonego opowiadania, przez wprowadzenie intrygi, po redukcję akcji do punktu bezlitosnego złagodzenia - rozwiązania. Najbardziej szokujące jest usytuowanie relacji seksualnych w narracji, w której oscylują pomiędzy eksperymentalną, skrajną wymową przedstawianych obrazów: przeciąganymi sekwencjami pasywnej kontemplacji krajobrazu, a gwałtownymi interakcjami bohaterów, czy serią nagłych, raptownych ruchów kamery i zwrotów akcji. Obrazy gwałtownych relacji seksualnych są wielokrotnie poprzedzane, połączone, a czasami nawet przeplatane z ilustracjami codziennych, banalnych sytuacji: Shane delektujący się pićm kawy (w *Trouble Every Day*), długie ujęcia opustoszałej głównej ulicy (w *Twentynine*

¹²³ Zob. tamże, s. 29.

Palms), czy usilne próby złapania taksówki przez Alex (w *Nieodwracalnym*). Palmer powołuje się na Dumonta, potwierdzającego ten rodzaj strategii, którą wyraża w filmach przez „momenty, w których nic się nie dzieje, a to właśnie ta nicość tworzy suspens”. W konsekwencji sytuacje codzienne i zwyczajne są coraz bardziej nasycone poczuciem zagrożenia.

Krytyk zwraca również uwagę na istotną rolę elementów stylu, które w znaczący sposób wpływają na jego indywidualizm i oryginalność na tle pozostałej kinematografii francuskiej, ale mogą zaburzać nasze rozumienie poszczególnych wydarzeń. Jednym z śmiałych elementów stylistycznych wykorzystywanych przez autorów kina ekstremalnego jest atak na nasze zmysły poprzez używanie „opresyjnych dźwięków”. Wprowadzenie ich do ścieżki dźwiękowej może prowadzić do (celowego) zakłócenia, zaburzenia, lub zmiany emocjonalnego nastroju fabuły. Najbardziej efektowne zastosowanie mamy w *Nieodwracalnym*, gdzie w ciągu sześćdziesięciu minut trwania filmu, dźwięk jest ledwo wyczuwalny, ale w trakcie sceny zamieszek z policją, wprowadzone zostało do ścieżki dźwiękowej irytujące dudnienie basów, nagrane specjalnie na potrzeby filmu Noégo z częstotliwością 27 Hz, mające na celu wywołanie nastroju niepokoju, lęku¹²⁴. W swoim filmie, Noé zastosował jeszcze jeden nowatorski zabieg – świadomy poślizg warstwy akustycznej, w stosunku do graficznej, związany z wahaniem (lub różnicą) napięcia pomiędzy obrazem a dźwiękiem. Także w *Nieodwracalnym* w scenach skupisk zbiorowości, mieszanina dźwięków i głośność ścieżki dźwiękowej, ulegają nagłym i gwałtownym zmianom – tajemnicza zapała spoza ekranu, wprowadza niediegetyczne, osiągające szczyt i opadające dźwięki, dające wrażenie fal słuchowych, przyciągających uwagę, frapujących, ale jednocześnie zakłócających możliwość usłyszenia hałasu wydarzeń, które oglądamy. Efektem całościowym jak twierdzi Robin Wood – jest genialne zgromadzenie „mapy dźwięków czystego szumu”, odbieranego przez publiczność jako „złowieszcze, brzydkie, niepokojące, groźne”. Ścieżka dźwiękowa oddziałuje na zmysły odbiorców, uruchamiając ich czujność, wzmagając koncentrację, czyniąc widzów również wysublimowanymi słuchaczami. Palmer twierdzi, że niespokojny zestaw pulsujących tekstur dźwiękowych, zwiększa poczucie apatii i niemocy wydarzeń, bardziej aniżeli obserwowane na ekranie obrazy. Szczególnie w scenach początkowych filmu, ułożonych w pobliżu kamienicy i na zewnątrz klubu „Rectum”, gdzie mają miejsce tragiczne wydarzenia, już wtedy mamy zapowiedź obciążenia zmysłowego, w

¹²⁴ Noé zatrudnił Thomasa Bangaltera, członka zespołu Daft Punk, aby wzbogacił jego obraz o sferę dźwiękową – rify, bity, brzęczenie, dudnienie – z których wiele zostało wykonanych na żywo, podczas kręcenia zdjęć.

postaci słyszalnego, dźwiękowego chaosu. Palmer dopatruje się również podobnych analogii w ścieżkach dźwiękowych filmów Denis i Dumonta.

W obu filmach - *Twentynine Palms* i *Głodzie miłości* - dialog jest wypierany przez długie, niekiedy nawet dwudziestominutowe sekwencje obrazów. Często przeważa w nich cisza, która sama w sobie sprawia, że widzów ogarnia nastrój niepokoju. Szczególnie w miejscach, w których regułą jest ekspozycja przedakcji fabuły, jak na przykład w początkowej części filmu, w której dialogi są zaskakująco skąpe i powściągliwe. W *Głodzie miłości* Coré, grana przez Dalle, której rola opiera się na komunikacji (rozmowach, krzykach, informacjach), ma do wypowiedzenia – a raczej wyszeptania - tylko dwa wersy dialogowe: „Nie chcę czekać dłużej... Chcę umrzeć”. Szczątkowe wymiany zdań między Katią a Davidem w *Twentynine Palms* są ledwo zrozumiałe, z powodu niedostatecznego opanowania języka przez obojga partnerów (w jej przypadku angielskiego, w jego natomiast - francuskiego). Dumont podkreśla w ten sposób absurdalność związku pary, która *de facto* nie może się w pełni komunikować, a samo zrozumienie staje się jeszcze bardziej ograniczone z powodu niepewnego, powściągliwego mamrotania bohaterów. Palmer podkreśla kontrast między klasycznym, francuskim kinem, które obfitowało w dialogi, monologi, rozprawy, dowcipy, a współczesnym, w którym zdawkowa komunikacja prowadzi do nieporozumień.

Każdy z przywołanych twórców używa, w specyficzny dla siebie sposób, odwróconej hierarchii natężenia dźwięków, do rozproszenia, czasami uderzeniowej siły mowy, czy sensu słów. U Denis, Dumonta i Noégo idealnie dopasowane, samopowstałe dźwięki tła mieszają się z przyciszonym, bądź zupełnie niknącym, ludzkim głosem. Zdaniem Palmera, ścieżka dźwiękowa zbudowana jest raczej na „słuchowej klaustrofobii”, niż schematycznie zaprojektowanych, wokalnych interakcjach. W *Głodzie miłości*, Coré samotnie i spokojnie „poluje na swoje ofiary” pod osłoną nocy, przy dźwiękach porywów wiatru i specyficznego dudnienia, szmerów i odgłosów zakładów przemysłowych, dla podkreślenia umiejscowienia wydarzeń w przestrzeni miasta. W *Twentynine Palms* Dumont uwypatnia odgłosy zgiełku odległych miast, ulotny dźwięk policyjnych syren, jazgot szybkości ruchu ulicznego, odgłosy hałasu i rozmów przechodniów i wszechobecne, rozbijające się podmuchy wiatru. W *Nieodwracalnym*, natomiast, obszernym fragmentom ilustrującym atmosferę nocnych klubów, czy paryskich ulic, towarzyszą odgłosy – krzyków, płaczu, miejskiego zgiełku i abstrakcyjnego hałasu - zderzają się i mieszają z kakofonią dźwięków z obu przestrzeni: diegetycznej i niediegetycznej. Zadaniem widzów natomiast, jest próba pogodzenia tego, co słyszą z tym, co widzą - połączenia dwóch nieregularnych przestrzeni w sensowną, spójną całość.

Ścieżka dźwiękowa jest rodzajem dopełnienia obrazu wizualnego, rozjaśnia fragmenty dezorientujące wyobraźnię widza. Zwłaszcza w *Głodzie miłości*, w którym autorka zdjęć do filmów Denis - Agnes Godard preferuje kręcenie ujęć albo o zmroku, albo w nocy, w zasadzie bez oświetlenia lub - odwrotnie - przy jaskrawych, krwistoczerwonych lub pomarańczowych, ostrych refleksach światła. Dzięki tym zabiegom mamy wrażenie, że postaci pojawiają się i znikają, poruszają się i komunikują w mroku lub kompletnej ciemności, a czasami stapiają się z tłem. Obrazy są niemal nieczytelne, pomocna w interpretacji jest wtedy warstwa dźwiękowa.

Palmer dostrzega także zarówno w filmografii Denis, jak i Dumonta (którzy swoje próby filmowe rozpoczynali od reżyserii dokumentalnych filmów przemysłowych) podobieństwa w dokumentalnym filmowaniu przestrzeni. W ich filmach często pojawiają się ujęcia, które pokazują ulotną przestrzeń, detale, rekwizyty, przedmioty, symetryczność budynków, wzorów architektury. W *Twenty-nine Palms* zwracamy uwagę na długie ujęcia krajobrazów, odludnych terenów, zniszczonej roślinności oraz części krajobrazu przemysłowego, np. turbiny wiatrowe, odległe drogi, stare budynki, tory kolejowe. W obu filmach autorzy często unikają figur i postaci w ruchu, bardziej skupiając się na aspektach ustawienia i aranżacji statycznego kadru, kierując naszą uwagę w stronę kontemplacji tajemniczych, czasami groźnych obiektów współczesnej scenerii miejskiej (puste mury, słupy wysokiego napięcia, stosy śmieci czy detrytus miasta). W konkluzji, Palmer zwraca uwagę na istotne aspekty estetyki filmowania miasta, która może nas początkowo odstręczać. W filmie Noégo są to najazdy, wiry, gwałtowne skręty i obroty kamery, uzyskane za pomocą małej, lekkiej kamery mogącej uchwycić 360 stopniowy zasięg przestrzeni dookoła postaci¹²⁵. Dla niektórych widzów, przyzwyczajonych raczej do statycznej kompozycji kadru, innowacje te mogą być irytujące. Noé znany jest również z tego, że na etapie postprodukcji z całości materiału tworzy szereg odmiennych wizualnie kawałków, dynamicznych sekwencji: niektóre ujęcia do góry nogami, w większości nierówno kadrowanych, wiele drastycznie ucinanych, przechodzących w epizody, w których kamera zapętla przestrzeń. Połączenie właściwości cyfrowej i celuloidowej techniki nadaje pracom Noégo estetyczny i oryginalny wygląd, nawiązujący do prac pioniera awangardy Stana Brakhage'a.

Według Palmera, cechą szczególną w filmach Noégo, Denis i Dumonta, jest opisana wcześniej logika strategii wizualnych i dźwiękowych, prezentowana także w scenach zbliżeń

¹²⁵ Efekt przypomina *Back and Forth* (1969) Michaela Snow'a, pionierski eksperyment w strefach mapowania przestrzeni filmowej.

seksualnych, ale aranżowana zupełnie przeciwnie. Uwydatnione są niesamowicie szczegółowe zbliżenia, analizy anatomicznej bliskości, i przede wszystkim ich długi czas trwania. Ścieżka dźwiękowa zostaje zredukowana do minimum i następuje jedynie obrazowa kontemplacja wydarzeń. Podczas sceny gwałtu w przejściu podziemnym w *Nieodwracalnym*, ruchoma kamera nagle staje się okrutnie statyczna. Zamiast wędrować – jak do tej pory – ekstrawagancko i dowolnie poruszać się w przestrzeni, nieruchomo obserwuje szarpaninę ciał Alex i jej oprawcy, fundując odbiorcom obraz blisko dziewięciominutowych tortur w jednym ujęciu. Ten sam motyw przedłużonego, ciasno kadrowanego ujęcia oraz pozostawionej nieruchomo kamery, jest środkiem wyrazu, na który decyduje się także Denis, w scenach seksualnego kanibalizmu – kiedy uwięziona Coré bez słów uwodzi, a później powoli pożera swego rzekomego wybawcę. Podobnie statyczne jest przedstawienie sadystycznego, męskiego gwałtu na opuszczonej pustyni w *Twenty-nine Palms* Dumonta.

We wszystkich trzech filmach ciało, jest eksponowane z przyciągającą uwagę, specyficzną estetyką. Typowe ekstremalne zbliżenia, przeciągane w czasie, jakby w roztargnieniu przesuwane na ofiarę, jej części ciała, kępy włosów, czy nagą skórę. Z jednej strony, widzimy ciała prezentowane w zdecydowanie asekualny sposób, wielokrotnie wyeksponowany zostaje aspekt czystości i higieny: w mieszkaniach fluorescencyjne oświetlenie w łazience, starannie oczyszczona wanna, środki kąpielowe, refleksy w łazienkowych lustrach, a z drugiej strony te same filmy - wykorzystując stylistykę i narrację kontrastów za pośrednictwem nieprzewidywalnych zwrotów akcji – prezentują później te same ciała jako nagie, brudne, ociekające krwią, świadczące usługi seksualne lub seksualnie wykorzystywane. Denis wstrząsa nami wizualnie w *Głodzie miłości* poprzez zderzenie, sytuacji spokojnej podróży w samolocie z serią drgających ujęć z ręki, w których widzimy przedstawienie fantazji Shane’a o martwym, ociekającym krwią ciele kobiety (jego żony?). W ten sam sposób Dumont w *Twenty-nine Palms* prezentuje nastrojową przechadzkę Katii i Davida, by gwałtownie i bez żadnego wstępu przejść do sceny i zbliżeń ich zwierzęcego, dzikiego seksu w hotelowym pokoju.

Palmer dostrzega również przedłużenie czasu trwania sekwencji „brutalnej intymności”. Ścieżka dźwiękowa - w przeciwieństwie do innych scen - nagle staje się skąpa i surowa, jakby starająca się zainicjować intymny nastrój. Fizyczna brutalność, natomiast, jest rażąco podkreślona wykrzyknieniami bohaterów, odgłosami westchnień, łkania, czy bólu. Dla Palmera sceny kopulacji są wyrazem wstrząsającej eksplozji energii. Krytyk odmitologizowuje akt seksualny, nie łączy go z żadną formą przyjemności ani dla bohaterów, ani dla odbiorców.

Autor definiuje nowe francuskie „kino brutalnej intymności” jako trudne do oglądania i w związku z tym trudne do obiektywnej oceny. Sytuuje je daleko poza głównym nurtem, a nawet poza nawiasem współczesnego kina artystycznego. Niewątpliwie jednak przyznaje, że prace Denis, Dumonta i Noého mają taką siłę oddziaływania, która z pewnością może szokować, a nawet – w niektórych przypadkach - obrażać. Wpływ tych filmów zazwyczaj jest sporny, prowadzi do podziałów. Jak zauważył Jean Brehat, producent *Twenty-nine Palms*: „Film, który pociąga, zawsze prowadzi do skrajnych reakcji odbioru – albo ludzie nienawidzą go i potępiają, albo stają się jego fanatykami”¹²⁶. Palmer jednak postuluje by wyjść poza skrajne diagnozy stanu kinematografii, żeby zrozumieć wysiłki i ambicje twórców tego kontrowersyjnego stylu filmowania. Stworzyli oni hybrydowe kino, łączące wysoko intelektualną sztukę z sztuką masową, w postaci horroru ciała, doskonale wykorzystując właściwości kinowego medium, oprócz tego badają seksualność i fizyczność w fascynujących, zakazanych obszarach, dążąc do maksymalnej obiektywizacji poprzez dosłowność i naturalność reakcji. Prowokują również do dyskusji nad kierunkiem, który obrało współczesne francuskie kino. I czy na pewno kino ekstremalne jest synonimem kina sensacji?

¹²⁶ Cyt. za: T. Palmer, *Style and Sensation...* dz.cyt, s. 32.

ROZDZIAŁ 4

SYLWETKI GŁÓWNYCH PRZEDSTAWICIELI NEW FRENCH EXTREMITY

4.1. Rzeczywistość filmowana okiem filozofia. Przypadek Bruno Dumonta.

„Mój umysł ukształtowała filozofia. Ale jako nauczyciel zrozumiałem, jak bardzo jest ona niewystarczająca, by dotrzeć do najgłębszych obszarów naszej osobowości. Moje filmy to nieustanne stawianie pytań”¹²⁷.

Bruno Dumont to reżyser o bardzo kontrowersyjnym podejściu do poruszanych na ekranie przez siebie tematów. Korzenie jego ideologii wyrastają z filozoficznego wykształcenia oraz doświadczenia akademickiego, które postanowił wykorzystać i przenieść także na grunt filmowy. Jako początkujący filmowiec kręcił głównie filmy reklamowe oraz promocyjne na zlecenie korporacji, firm. Wcześniejsza fascynacja fotografią pozwoliła na dokładne, wręcz kontemplacyjne filmowanie przedmiotów i przestrzeni, które zwykle nie wydają się interesujące wizualnie dla przeciętnego odbiorcy – fabryki, maszyny, zakłady przemysłowe, krajobraz industrialny¹²⁸. W tym czasie właśnie docenił, poza pełną koncentracją na obiekcie, również znaczenie ciszy jako środka wyrazu, towarzyszącego filmowanemu obrazom. Uważał film za dopełnienie filozofii.

Kolejnym etapem w rozwoju twórcy było przeniesienie własnej ideologii i odkrytego wcześniej filmowania świata do kina artystycznego. Zaowocowało to dwoma pierwszymi filmami krótkometrażowymi *Paryż* (1993) i *Mary i Freddy* (1994). Przełomem w karierze okazało się debiutanckie *Życie Jezusa* z 1997 roku. Od tamtego czasu każdy następny film, niezmiennie porusza, albo dzieli widzów na entuzjastów, bądź krytyków. Dyskusje wokół jego dzieł zaowocowały dwiema nagrodami Grand Prix dla *Ludzkości* (1999) i *Flandrii* (2006) na Festiwalu w Cannes. Wśród swoich inspiracji wymienia filmografie takich mistrzów jak Pier Paolo Pasolini, Stanley Kubrick, Ingmar Bergman, Roberto Rossellini czy Abbas Kiarostami.

¹²⁷ „Ciało, mistycyzm, przemoc” – Bruno Dumont o swoich filmach, wywiad z reżyserem w audycji „Klub Trójki” przeprowadził J. Sosnowski, tłum. O. Hedemann, 27.07.2011, <http://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/408129,Cialo-mistycyzm-przemoc-%E2%80%93-Bruno-Dumont-o-swoich-filmach>, [dostęp on line: 10.11.2011].

¹²⁸ Strona oficjalna reżysera: www.brunodumont.com, [dostęp on line: 18.11.2011].

Przez krytykę jest uważany jednoznacznie za bezpośredniego spadkobiercę twórczości Roberta Bressona. Każdy jego obraz ma w sobie coś z dzieła sztuki wizualnej, wrażenie to potęgują specjalnie użyte środki artystyczne: długie, przeciągane ujęcia, filmowanie części ciała ludzkiego w dużych zbliżeniach, również w sytuacjach intymnych, w treści samej fabuły doprowadza aktorów do wyrażania emocji ekstremalnych.

Jego filmy prezentują zwykle brzydotę, przemoc, agresję, prowokacyjne zachowania seksualne, małe zamknięte społeczności, kotłujące się we własnej degrengoladzie niemocy, której nie mogą przerwać ani zapobiec. Wymienione sfery życia ludzi nakładają się na siebie. Agresji towarzyszy wulgaryzm, wulgarność wszechobecny erotyzm, zło popełniane jest wskutek niemocy człowieka, oprócz tego ma podtekst seksualny. „Zawsze staram się najpierw zrozumieć istotę ludzkiej natury i jej potęgę, jeszcze zanim postawię pytania, co jest dobre, a co złe. Zanim pomyślimy o tym, co człowiek powinien, a czego nie, trzeba pomyśleć o jego instynktach”¹²⁹.

Cechy charakterystyczne kina Bruno Dumonta¹³⁰:

- brutalność
- seksualna dosłowność
- niekonwencjonalny model aktorstwa
- niespieszny charakter narracji
- dekompozycja klasycznych form gatunkowych

Nie chodzi jedynie o seks. O tematyce kina Bruno Dumonta

W filmach Dumonta nie znajdziemy prostych rozwiązań kina mainstreamowego. Brak schematów, brak klasycznych wątków romansowych, brak estetyki erotyzmu, brak celebracji miłości. Choć trudno zaprzeczyć, że jakaś miłość się pojawia. Wyrażona chłodno, w skąpych kadrach, poprzez naturalistyczny kontakt cielesny, krótko, jako forma fizjologii bez emocjonalnego, patetycznego charakteru relacji między bohaterami. Emocje w filmach zastępują niekontrolowane, pierwotne instynkty, które są pewną siłą sprawczą popychającą bohaterów do działania.

¹²⁹ „*Ciało, mistycyzm, przemoc*”..., dz. cyt., [dostęp online:18.11.2013].

¹³⁰ Por. R. Syska, *Bruno Dumont: Wpatrzenie* [w:] *Autorzy kina europejskiego V*, red. A. Helman, A. Pitrus, Rabid, Kraków 2009, s. 59.

Filmy Dumonta koncentrują się na aspekcie ciała, a tym samym mniej skupiają się na konstrukcji psychologicznej postaci. Zdaniem krytyków kino Dumonta pokazuje konieczność przypomnienia sobie o zmysłowości całego świata, nie tylko podmiotów typowo ludzkich, fizjologicznych. Interesują go ten rodzaj ciał wpisanych w chwiejne relacje z innymi ciałami, z przyrodą, przedmiotami, duchowością, mistycyzmem. Z reguły są to ciała słabe, bez względu na płeć, poddające się manipulacji społeczeństwa lub jednostki.

Dumont w specjalny sposób dobiera też swoich aktorów, zwykle naturszczyków, którzy nie wpisują się w tradycyjny kanon piękna. Z przesadną precyzją filmuje ich ciała, które w swojej seksualności są mało atrakcyjne. Fizjonomia tych postaci często ma w sobie coś odpychającego, niepokojącego, niebezpiecznego. Bohaterowie nie wzbudzają pozytywnych skojarzeń. Główną ich zaletą - w świecie plastikowych, sztucznych postaci, sprzedawanych jako towar, wykreowanych na potrzeby odgrywanych w społeczeństwie ról - jest ponad wszystko naturalizm. W powiązaniu z nadmiarem szczerych, prostych emocji, jednostka przegrywa z destrukcyjnymi afektami, staje się ładunkiem pierwotnych instynktów, eksplodującym niespodziewanie z ogromną siłą. Zatem często mamy do czynienia z przemianą postaci z neutralnej w negatywną, emanującą przemocą, stającą się w sposób niekontrolowany złym bohaterem. Niepokój potęguje nieznajomość życiorysów postaci. Bohaterowie opowiadają o swojej przeszłości zdawkowo lub wcale, często nie mamy nawet szans, na ułożenie wstępnych elementów historii życia. Zwykle pojawiają się i znikają. Czasami bezimienni, wtopieni w pustkę i monotonność miasteczka, w którym żyją. Postaci wykreowane w kinie Dumonta to znamiona ludzkiego upodlenia, cierpienia, zwątpienia. Obserwowanie kolejnych wydarzeń w jego filmach z pewną dozą naiwności, daje możliwość przeżycia, refleksji, a w konsekwencji pożądanego oczyszczenia po seansie.

Jakub Majmurek, w wywiadzie wysunął tezę, że „Dumont odwołuje się do koncepcji androginii, która głosi, że na początku człowiek był jednością łącząc w sobie pierwiastki kobiece i męskie – potem nastąpił tragiczny rozpad na dwie części, dlatego bohaterowie Bruno Dumonta wciąż czegoś poszukują. Jednym z kierunków tych poszukiwań wydaje się skierowanie zainteresowania, afektu na drugą osobę. Tragiczne jest to, że połączenie nigdy nie nastąpi”¹³¹. Reżyser próbuje ukazać obraz pożądania poprzez połączenie ciał, a wskutek tego stwierdzenie, że jednak jest ono niemożliwe. Sytuacja tragiczna bohaterów - z jednej strony widzimy tragiczne pragnienie, a z drugiej czysto mechaniczną niezdolność do tego połączenia.

¹³¹ Cyt. za: J. Majmurek [w:] „*Ciało, mistycyzm, przemoc*”... dz. cyt., [dostęp online: 10.11.2011].

Dumont to brutalista. Cieleśność w jego filmach wykracza poza wyobrażalny dla widza wymiar związany z emocjonalnością i jakąkolwiek estetyką. Trupi, zimny dotyk i oddech są częścią równie prosto eksponowanego, w całej swej dosłowności, stosunku seksualnego, który zarazem u żadnego innego artysty nie wygląda tak rozpaczliwie.

Akt seksualny jest dla niego namiastką ekstazy mistycznej, głębokiego przeżycia z pogranicza doznań cielesnych, sfery czysto ludzkiej oraz dopełnienia miłości zmysłowej w wierze. W filmie *Hadewijch* główna bohaterka, młoda, niedoświadczona dziewczyna, pożąda kontaktu z Bogiem, w którym jest zmysłowo zakochana. Miłość ta przeradza się w świadome pragnienie zbliżenia. Jej oddanie Bogu przekracza granice doznań religijnych. Zamiast duchowego poznania *sacrum*, zmierza do realnego doświadczenia, które żarliwą wiarę zamieni w fizyczny dotyk. Swoim radykalizmem i determinizmem w działaniu próbuje wywołać taką reakcję. Podszzyta erotyzmem świętość i ortodoksyjna wiara prowadzi do ekstremizmu. „Gdzie są istoty ludzkie, tam są ci, którzy w imię Boga wchodzą w przemoc. Chciałem zbadać, jak to się dzieje, że ktoś może przechylić się z tego, co jest czystą miłością, w czystą przemoc. W tym filmie staram się podążać za taką osobą”¹³².

O filmach

Żywot Jezusa (1997)

W całym filmie brak śladów, czy ingerencji tytułowej postaci – również metaforycznej formie. We flandryjskiej wiosce życie toczy się monotennie, nudno. Młodzi ludzie, wtopieni w krajobraz, nie widzący pomysłu na siebie, niemający planów na przyszłość, nie pracują – dni upływają na bezcelowej jeździe na motocyklach, zawieraniu przypadkowych znajomości, prowadzących do takich samych kontaktów seksualnych. Momentem przełomowym historii jest choroba, a końcu i śmierć jednego z kolegów na AIDS. Bohaterowie udają przed sobą, że nic się nie stało, jednocześnie szukają wspólnego języka by móc o tym porozmawiać. Bezrobotny chłopak Freddy, z pozoru najwrażliwszy spośród grupy znajomych, a zarazem najbardziej sfrustrowany stanem bezsilności, doprowadzi do bezsensownej eksplozji przemocy, której ofiarą pada jeden z kolegów arabskiego pochodzenia. Przemoc ta pozwala Freddy’emu uzewnętrznić emocje, a także przynosi oczyszczenie.

¹³² Tamże, [dostęp online: 10.11.2011].

Ludzkość (1999)

Historia zaczyna się od brutalnej zbrodni. W małym miasteczku porucznik Pharaon De Winter prowadzi śledztwo, w sprawie morderstwa i gwałtu na małej dziewczynce. Pomimo starań głównego bohatera, dochodzenie stoi w miejscu. Policjantowi coraz bardziej zaczynają doskwierać wspomnienia, a w psychice rodzą się obrazy, które niebezpiecznie mieszają się z rzeczywistością i wizjami śledztwa. Mężczyzna zaczyna analizować zbrodnię, zdaje się być przerażony poziomem okrucieństwa sprawy, prześladowają go obrazy zmasakrowanego ciała dziecka. Niestabilność emocjonalna osiąga tak ekstremalny stan, że każdego mężczyznę bohater podejrzewa o popełnienie tej strasznej zbrodni. Niewinność i nieśmiałość Pharaona zostaje skonfrontowana z brutalnymi obrazami zwierzęcej seksualności. Gwałtowny pocałunek w usta jest zaskoczeniem, momentem zwrotnym, a gest ten wobec mordercy nabiera metafizycznej wymowy.

29 palm (2003)

Tłem historii jest tytułowy hotel o nazwie "29 palm". David i Katia to para kochanków zupełnie zatraconych w rzeczywistości. On jest fotografem, ona jego modelką. Bohaterowie poszukują specyficznych plenerów fotograficznych, surowych krajobrazów. Widzimy ich w sytuacjach intymnych, naturalistycznych, w scenach mocnego, wyuzdanego, nieskrępowanego seksu. Pustynia, odludzie, gorące, ale spokojne pejzaże stają się kontrastem burzliwego, nieprzewidywalnego związku tej pary. W zasadzie na ekranie panuje nuda, historia toczy się powoli i leniwie. Sceny są przeciągane. Kontemplacyjny nastrój jednak potęguje uczucie napięcia, niepokoju. Mamy świadomość, że coś się stanie, coś musi rozedrzeć przewidywalność kolei losów kochanków.

Dokładność w filmowaniu otoczenia, i długi czas, jaki reżyser poświęca na pokazanie detali w kadrach, wzbudza czujność odbiorcy. Punktem zwrotnym historii, momentem mocnego uderzenia, tym czego do tej pory w układance brakowało, a co widz przeczuwał, jest brutalny gwałt dokonany na mężczyźnie. Kobieta jest jedynie obserwatorem, świadkiem męskiej przemocy, którą obserwujemy na ekranie. Doprowadzona do ekstremum przemoc, następuje jednak dopiero w finale filmu – scena morderstwa Katii - na długo zostaje w pamięci widza.

Flandria (2006)

Najbardziej brutalny z filmów Dumonta. Rozgrywający się w dwóch skrajnych światach. Akcja rozgrywa się w dobrze już znanej widzowi, flandryjskiej prowincji. Bohater filmu, Demester, z beznadziejnej egzystencji, monotonni, beczynności, przerywanej mało

emocjonalnymi stosunkami seksualnymi z dziewczyną z wioski, wyjeżdża na wojnę. Tak naprawdę wszystko, co miało być tak diametralnie różne od nędznego, wiejskiego życia, okazuje się światem problemów, ekstremalnych warunków życia, przemocy, nie tak odległym od znanej codzienności. W każdym z nich panuje brutalność, prymitywne pobudki, a w warunkach ekstremalnych człowiek zmienia się w zwierzę. Poprzez montaż, reżyser na zmianę kontrastuje beznadzieję egzystencji człowieka walczącego z samym sobą na francuskiej prowincji z prawdziwą wojną w egzotycznym kraju, gdzie nie ma żadnych zasad. Młodzi chłopcy szybko muszą zmienić się w mężczyzn, dostosować do twardych „reguł gry”. Walcząc o przetrwanie, nieświadomie wpadają w spiralę niekontrolowanej przemocy, która niszczy ich psychikę i pozbawia wszelkich norm moralnych. Demester powracając z wojny jest zupełnie innym człowiekiem. Emocje wyzwolić może w nim tylko Barbe, dziewczyna, z którą łączyła go wcześniej jedynie miłość fizyczna. Po powrocie, bardziej uduchowiony, wrażliwy wyznaje jej swoje uczucia.

Hadewijch (2009)

W tym filmie obserwujemy zmianę głównego bohatera, tym razem jest to dziewczyna, Celine, która na pierwszy rzut oka różni się zupełnie od innych postaci z filmów Dumonta. Dostrzegamy też zmianę krajobrazu – z flandryjskiego przedmieścia na wielkomiejski Paryż. Celine czuje się zagubiona w tym wielkim świecie. Całą sobą oddaje się religii i wierze. W klasztorze wzoruje postępowanie na życiu średniowiecznej mistyczki Hadewijch, przybiera również jej imię. W histeryczny wręcz sposób szuka kontaktu i drogi do Jezusa. Głęboka duchowość, podsycana jest fizycznym nienasyceniem, prowadzi do silnej potrzeby spełnienia z Jezusem. Mimo, iż przestrzega reguł życia klasztornego i wszelkich sposobów umartwiania ciała, nie przynosi jej to satysfakcji, ani spodziewanych mistycznych doznań. Celine nadal czuje się niespełniona i samotna. Kiedy opuszcza klasztor, niemal natychmiast znajduje oparcie w wspólnocie muzułmańskiej. Współbracia wykorzystują jej potencjał i silne zaangażowanie religijne, jako swoje narzędzie.

Dotychczasowe filmy Dumonta traktowały o różnych formach fizycznego gwałtu, przemocy, bólu, *Hadewijch* jest inny, podszyty przemocą niefizyczną, bardziej wyrafinowaną, „inteligentną” jej formą (jeżeli w ogóle możemy mówić o inteligencji przemocy?). Reżyser po raz kolejny zadaje to samo pytanie: czy Bóg istnieje? I gdzie go szukać? Zakończenie filmu przynosi definitywną odpowiedź na te wszystkie dywagacje.

Poza szatanem (2011)

Opowieść osadzona w tajemniczych okolicznościach przyrody – wydmy, bagna, rozlewisko rzeki. Rodzinne strony miasteczka Baileuil, reżyser zamienił na wioskę Boulogne-sur-Mer w okolicach Kanału La Manche. Głównym bohaterem jest mężczyzna (opisany jako *facet* lub wg Lynchowskiego języka *facet skądinąd*), prowadzący monotonne życie w prowizorycznym domostwie. Na co dzień rytualnie wykonuje obowiązki: poluje, rozpala ognisko, klęczy i modli się, wpatrując się w horyzont, przemierza okolicę. Wieczorami pomaga, w dość brutalny i kontrowersyjny sposób, mieszkańcom wioski. W zamian dostaje od nich jedzenie. Samotnika, najsilniejsza więź łączy z młodą dziewczyną, którą stara się chronić przed złem. Ta zależność kwestionuje moralność głównych bohaterów. Dwuznaczność aktów przemocy miesza się z czynami o randze cudów.

Reżyser stawia pytanie czy przedstawiony przez niego bohater to wcielenie zła czy dobra, czy jest demonem czy też stróżem, który dzięki swym drastycznym metodom ma pokonać niesprawiedliwość. *Poza szatanem* to jeden z najbardziej minimalistycznych filmów Dumonta – ascetyczny wizualnie, niemal zupełnie pozbawiony dialogów, oparty na powtórzeniach.

Filmografia

Życie Jezusa (1997)

Ludzkość (1999)

29 palm (2003)

Flandria (2006)

Hadewijch (2009)

Poza szatanem (2011)

Camille Claudel, 1915 (2013)

4. 2. Eksperymentalne kino Philippe'a Grandrieux

Autor

Grandrieux urodził się w 1954 roku. Jego przygoda z filmem rozpoczęła się w szkole INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle) w Brukseli, którą ukończył w 1979 roku. Cennym doświadczeniem szkolnym było asystowanie przy serii esejów dokumentalnych i eksperymentów telewizyjnych. Pierwsze własne próby filmowe to filmy eksperymentalne i dokumenty szkolne, dzięki nim szybko stał się cenionym artystą audiowizualnym. Swoje prace eksperymentalne pokazywał w lokalnych muzeach belgijskich. W latach 80. nawiązał współpracę z Francuskim Narodowym Instytutem Audiowizualnym (French Institut National l'Audiovisuel INA), gdzie nadal eksperymentował z filmem, wymyślając i prezentując nowe formy i eseje filmowe, zmieniające klasyczne podejście do rejestrowanego obrazu filmowego. Prowadził także warsztaty dotyczące tworzenia nowych formatów w kinie. Okresowo był również wykładowcą w La Femis i l'Ecole à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts w Paryżu. W 1990 roku stworzył „eksperymentalne laboratorium badawcze filmu na żywo”, w którym tworzył jednogodzinne sekwencje filmowe wraz z Thierry'm Kuntzelem, Robertem Kramerem oraz Robertem Frankiem.

Prace

Prace Grandrieux wyróżniają się pod wieloma względami i obejmują kilka dziedzin z pogranicza filmu: eksperymenty telewizyjne, video art, filmy reportażowe, eseje, dokumenty i audiowizualne wystawy muzealne. Wszystkie te „gatunki” z konsekwencją przekraczają granice tradycyjnej sztuki. Eksperymenty filmowe, instalacje i krótkometrażówki były wstępem do powstania jego filmów pełnometrażowych. Do najbardziej znanych należą: *Via la Video* (1976, instalacja multimedialna), *Malarstwo kubistyczne* (1981, przy współpracy z Thierry'm Kuntzel), *Juste une image* (1982), *Une Generation* (1982), *Pleine Lune* (1983), *Grandeur Nature* (1984), *Long Courrier* (1985), *Comedie/Comediens* (1986, film dokumentalny o szkole Theatre Nanterre-Amandiers), *Live* (1988), *Azimut* (1989, wideo złożone z serii wywiadów i klipów), *Live* (1990), *Cafes* (1992), *La Roue* (1993, dwa filmy dokumentalne, portrety zawodników biorących udział w wyścigu Tour de France), *L'Industrie du reve* (1994), *Jogo do Bicho* (1994, film dokumentalny o grach i nielegalnym świecie hazardu), *Brut* (1995, seria francuskich portretów politycznych), *Retour a Sarajevo*

(1996, opowieść o powrocie do domu pewnego Bośniaka, ze Splitu do Sarajewa, po 4 latach wygnania)¹³³.

Grandrieux jest także twórcą trzech filmów pełnometrażowych - *Sombre*, *La Vie Nouvelle*, *Un Lac* są specyficzne pod względem stylu, narracji, opowiadanej historii, języka filmowego. Jednocześnie nie przestaje działać jako artysta multimedialny. Unikalny styl autora zawiera w sobie elementy z pogranicza gatunków - zwłaszcza horroru, reportażu, filmów eksperymentalnych i nowych form sztuki. Daje to widzowi możliwość pełnego zaangażowania wielozmysłowego. Inspiruje się twórczością Friedricha Murnaua, Roberta Bressona, Jean Marie Strauba, Rainera Wernera Fassbindera, Stana Brakhage'a, a także postmodernistów, przede wszystkim Davida Lyncha. Krytycy filmowi sytuują prace Grandrieux obok takich współczesnych francuskich filmowców jak: Marina de Van, Diane Bertrand, Damien Odoul i Claire Denis¹³⁴.

Indywidualizm stylu reżysera jest rozpoznawany nie tylko w warstwie filmowej, twórca ten słynie z ingerencji w dzieło już na poziomie scenariusza, następnie selekcji ekipy filmowej i aktorów, montażu gotowych scen, oraz artysty, z którym współpracuje przy tworzeniu dźwięku (np. przy soundtracku *Sombre* pracował Alanem Vega z Suicide)¹³⁵. Namiastką twórczości Philippe'a Grandrieux jest teledysk kontrowersyjnego wokalisty Marilyn Manson'a do utworu *Putting Hole In Happiness* z 2007 roku z płyty *Eat me, drunk me* (inspirowany twórczością Grandrieux, a w szczególności filmem *La Vie Nouvelle*).

Jego debiut pełnometrażowy - *Sombre* był nominowany do Nagrody Złotego Lamparta w konkursie głównym Festiwalu w Locarno w 1998 roku, a ostatni film *Jezioro* był pokazywany na 65 Festiwalu Filmowym w Wenecji, gdzie zdobył wyróżnienie w sekcji Orizzonti, w której promowane są filmy wyznaczające nowe trendy w kinie.

W 2008 roku w Japonii przy współpracy z ambasadą Francji odbywała się wystawa prac Grandrieux w słynnym Uplink X Movie Theatre pod tytułem „Love Extreme – around Philippe Grandrieux”¹³⁶. W tym samym roku galeria Tate Modern w Londynie zorganizowała pokaz jego filmów w ramach przeglądu „Paradise Now! Essential French Avant – Gard Cinema 1890 – 2008”. Pokazano wówczas *Putting Holes In Happiness*, *La Vie Nouvelle*, *Late*

¹³³ Strona oficjalna reżysera: www.grandrieux.com [dostęp online: 15.09.2012].

¹³⁴ T. Palmer, *Brutal Intimacy...* dz. cyt., s.58.

¹³⁵ www.grandrieux.com [dostęp online: 17.09.2012].

¹³⁶ Strona oficjalna reżysera: http://www.grandrieux.com/content/news_summer2007_texte_01.php?lang=en [dostęp online: 19.09.2012].

Season (film – instalację) i fragmenty nieukończonego jeszcze wtedy *Jeziora* (*Un Lac*, 2009)¹³⁷.

Grandrieux podkreśla, że wielki wpływ miały na niego i jego twórczość prace nauczyciela z INSAS, Edmonda Bernharda oraz dzieła filozofów Marka Aureliusza, Spinozy i Deleuze’a.

Styl artystyczny

Prace Grandrieux prezentują ten sam punkt kinowego widzenia, który w latach 20. i 30. był charakterystyczny dla filmów Jeana Epsteina, a w latach 70. i 80. dla dzieł Philippe’a Garrela. Dzieła te są płynne, nie ograniczają się do jednego gatunku, osadzają się na wielu polach sztuki kinematograficznej lub pomiędzy nimi. Film, sztuka wideo, esej filmowy, film dokumentalny, teledysk, eksperymentalna telewizja czy instalacja muzealna, to tylko kilka przykładów, wokół których koncentrują się zainteresowania reżysera.

Mamy do czynienia z bezkompromisową wizją sztuki, przekraczającej granice, nie tylko gatunkowe, lecz również tematyczne. Pomędzy tymi granicami odnajduje się najlepiej i najpełniej potrafi wyrazić samego siebie poprzez sztukę. Konsekwentnie łączy kino idei z kinem radykalnym. Jego dwa pierwsze filmy fabularne *Sombre* (za który zdobył specjalne wyróżnienie na Festiwalu Filmowym w Locarno w 1998 roku¹³⁸) i *La Vie Nouvelle* są przykładem wielowymiarowego rozumienia sztuki filmowej w uzupełnieniu o pochodne sztuki wizualnej z pogranicza fotografii, dźwięku i narracji.

Filmy Grandrieux prezentują specyficzny klimat, ponieważ są pewną formą eksperymentów audiowizualnych, czerpiących z horrorów, filmów dokumentalnych, czasami ocierając się nawet o fantasy. W ten sposób dają widzowi możliwość przeżywania intensywnych doznań sensualno-emocjonalnych. Jego celem jest wychowanie odbiorcy zaangażowanego psychologicznie w fabułę, w świat przedstawiony stylizowany na rzeczywisty i maksymalnie prawdziwy. Całą energię przekazuje za pomocą dynamicznego montażu. Narrację wzbogaca o wielowymiarowość warstwy ikonicznej - archetypy i symbole, charakterystyczne dla legend i baśni oraz kultury tradycyjnej.

Grandrieux sam siebie nazywa „autorem” i rzeczywiście jest nim w radykalnym znaczeniu tego słowa. Reżyser sam operuje kamerą, montuje w specyficzny sposób. Efekt

¹³⁷ Tamże.

¹³⁸ Informacje na temat Festiwalu Filmowego w Locarno 1998, <http://www.imdb.com/event/ev0000400/1998> [dostęp on line: 19.09.2012].

końcowy to wrażenie filmowania „z ręki”. Drżenie kamery i często bardzo ciemne obrazy potęgują napięcie między „realnym” a „wyobrażonym”. Abstrakcja narracji i ciemności sali kinowej tworzą klimat, który odbiorca chłonie całym sobą. Potęgują napięcie przepaści między grą wyobraźni a światem realnym. Filmy Grandrieux są rodzajem psychologicznego laboratorium, w którym stale dzieje się niekończący eksperyment z niewiadomym i nieprzewidywalnym wynikiem.

Zatopione w ciemności

Motywwem powtarzającym się w filmach Grandrieux jest ciemny ekran, z którego stopniowo wyłaniają się kształty – zarysy postaci ludzkich, przedmiotów, przyrody. Z ciemności wyłania się jakieś „istnienie”, rzeczywistość. Poprzez obrazy audiowizualne, wykracza poza sferę języka. Ścieżka dźwiękowa jest bardzo uboga, kiedy postaci zaczynają przemawiać, zazwyczaj są to krzyki, wołanie, niesprecyzowane dźwięki. Reżyser utrzymuje bezpośredni kontakt z kamerą, jego ręka jest jakby scalona z medium, widz odczuwa to poprzez irytująco drgający obraz, często niepełne, ciemne kadry, na których można niewiele dostrzec. W ten sposób wprowadza korespondencję pomiędzy abstrakcją narracji, surrealizmem obrazów, a pierwiastkiem rzeczywistości. Tymi samymi zabiegami wprowadza przemieszanie gatunków sztuki - malarskiej ze sztuką wideo oraz gatunków filmowych – elementów horroru z filmem dokumentalnym. Eksperymenty Grandrieux zmuszają widza do uruchomienia wszystkich zmysłów i do syntetycznego, uważnego odbioru. Warto również przyjrzeć się jego wcześniejszej twórczości i instalacjom, gdyż niektóre postaci krótkich form są prototypami bohaterów przedstawionych później, a niektóre wątki – bezpośrednią ich kontynuacją w filmach pełnometrażowych.

O filmach

Sombre (1998)

Pełnometrażowy debiut Grandrieux. Głównym bohaterem filmu jest Jean, seryjny morderca kolejno spotykanych prostytuttek. Wykorzystuje je, zabija, a następnie porzuca ich ciała, w rowach, na skraju lasu, na obrzeżach miasta. Przemieszcza się tak bez celu po Francji, zostawiając po sobie ślady, w postaci zwłok kobiet. Fabuła wydaje się być nieskomplikowana i odrażająca zarazem. Zezwierzczenie człowieka przekracza wszelkie granice wyobraźni. Jean, człowiek uwięziony w piekle własnych obsesji, pożądania, przemocy i seksu, posiada też drugą stronę swojej natury – wystawia teatr marionetkowy dla dzieci. Przełomem w jego życiu okazuje się być spotkanie młodej, dwudziestopięcioletniej

dziewczyny, Claire. Jean zabiera ją ze sobą, jest ona biernym obserwatorem strasznej „profesji” głównego bohatera. Mężczyznę obdartego z jakichkolwiek emocji, jest zdolna zmusić do ludzkich odruchów jedynie Claire. Kiedy podczas ich wspólnej podróży, dwóch mężczyzn niebezpiecznie zbliża się do dziewczyny, zamierzając ją zgwałcić, Jean staje się zazdrosny, pomaga jej uciec. Zauważalne jest, że w bezwzględnym, zimnym mężczyźnie zaczynają budzić się uczucia. Do tej pory kobiety były jedynie materialistycznym przedmiotem zwierzęcego pożądania, wyzwalaly negatywne emocje, mordercze instynkty. Więc z Claire jest inna, czysta, staje się namiastką prawdziwej miłości, której Jean nigdy nie zaznał, a której poszukuje.

La Vie Nouvelle (2002)

Drugi eksperymentalny film Grandrieux. Historia opowiedziana w tym filmie zaczyna się dziwnie, widz początkowo traci orientację. Pusty, spalony, zniszczony wojną pejzaż Wschodni, zbombardowane domy. Spośród jeńców zostaje wybrana dziewczyna. Trafia do nocnego klubu jako prostytutka, tam spotyka ją przypadkowo młody Amerykanin. Owa nieznajoma, Melanie, zaczyna go fascynować. Płaci za czas spędzony z nią. Zainteresowanie zmienia się w obsesję, która prowadzi do wędrówki za nią po nocnych klubach, knajpach, hotelach, mieszkaniach kolejnych klientów. Droga za dziewczyną prowadzi do piekielnego podziemia, pełnego przemocy, wyuzdanych obsesji i brutalnego seksu.

La Vie Nouvelle to kolejny z filmów Grandrieux, w którym sama historia bohaterów schodzi na drugi plan, a najważniejsza staje się forma i klimat stworzony przez reżysera. Mrok, ciemność, cienie, duszna atmosfera podejrzanych, brudnych miejsc, drgania kamery, potęgują nieustanne poczucie zagrożenia, wyłaniający się, pełen przemocy świat, samotność bohaterów i desperacki krzyk. Sceny przemieszczania się chłopaka między kolejnymi klubami są jakby wyjęte z teledysków. Dyskotekowa muzyka, stroboskopowe błyski, tańczący ludzie, ledwo widoczne twarze, wśród których główny bohater próbuje dojrzeć dziewczynę, którą śledzi. Poprzez fragmentaryczność ujęć, niedopowiedzenia i prawie całkowitą rezygnację z dialogów, niezwykle ścieżkę muzyczną. tworzą obraz, w którym widz sam musi się odnaleźć. To film, którego posępna i niesamowita siła przyciąga, niepokoi. Młodzi bohaterowie szukają miłości w szaleństwie życia. Bezsens egzystencji przytłacza, doprowadza do nieuchronnego uaktywnienia się zła.

Jezioro (2009)

Ostatni jak dotąd pełnometrażowy film Grandrieux, ale nie odbiegający od konwencji wcześniejszych dzieł. Skomplikowana historia relacji emocjonalnych między rodzeństwem. Śniegowa, zimna sceneria, las, który otacza bohaterów, jezioro i chata na odludziu, w której zamieszkuje dwójka głównych bohaterów to krajobraz wyjęty jakby rodem z baśni. Cała opowieść również nosi znamiona tajemniczości i bajkowej fikcji. Alexi jest samotnikiem, bezgranicznie oddanym swojej siostrze Hege. Pewnego dnia do odludnego miejsca, gdzie prowadzą swoje gospodarstwo, dołącza chłopak - Jurgen, sezonowy robotnik, który ma pomóc Alexi'emu przy wyrębie lasu. Od tej chwili spokojne życie rodzeństwa zostanie przerwane. Hege zaczyna romansować z Jurgenem. Alexi nie potrafi się z tym pogodzić. Pojawia się zazdrość i obsesja na punkcie siostry, wychodzą na jaw kazirodcze skłonności chłopaka.

Mniej w tym filmie dosłownej brutalności, mimo iż sceny napadów padaczki, na którą cierpi Alexi, filmowane są dosłownie i przerażająco. Mało słów, skąpe dialogi, nastrój budowany jest za pomocą obrazów (wcześniej wykorzystywana przez Grandrieux technika filmowania z ręki, drgania kamery, zaciemnienia) i pejzaży. Obraz prawie zupełnie pozbawiony muzyki, jedynymi dźwiękami są odgłosy czynności wykonywanych przez bohaterów, krzyki, szumy lasu i jeziora. Poetycka, bajkowa wizja, skonfrontowana z naturalizmem ludzkich porywów i popędów. Napięcia dodaje filmowanie za pomocą światła naturalnego, stąd często ciemne, niewidoczne kadry.

Być może piękno umocniło naszą determinację – Masao Adachi (2011)

Najnowszy film Grandrieux to jego powrót do filmu dokumentalnego. Dokument jest próbą przedstawienia skomplikowanej biografii japońskiego reżysera Masao Adachi'ego. Ten filmowy portret powstawał od dawna, a dokładniej od spotkania Grandrieux z Adachim, podczas wspomnianej już wystawy jego prac „Love extreme – around Philippe Grandrieux” w Tokio.¹³⁹ Film ten zdążył już zyskać sobie przychylność widzów na festiwalach w Kopenhadze CPH: DOX 2011, gdzie otrzymał New Vision Award oraz Grand Prix Experimental - Essai - Art Video na Festiwalu Cote Court à Pantin w Saint-Denis w 2012 roku¹⁴⁰.

¹³⁹ P. Grandrieux, *Cultural Guerrillas. The Fundamental questions of a cinema of intervention*, wywiad przeprowadziła N. Brenez, <http://www.movingimagesource.us/articles/cultural-guerrillas-20120301> [dostęp online: 20.09.2012].

¹⁴⁰ Oficjalna strona reżysera: <http://www.grandrieux.com/index.html>, [dostęp online: 20.09.2012].

Adachi jest postacią niezwykłą w kinematografii japońskiej, nie tylko ze względu na dorobek artystyczny, ale również na doświadczenia spoza planu filmowego - swoje kontrowersyjne wybory, które wpływały na momenty przełomowe w karierze oraz rewolucje w życiu prywatnym. Reżyser ten urodził się w 1939 roku w Kita Kyushu. Swoją filmową przygodę rozpoczął w latach 50. kiedy to w Japonii zaczęły kształtować się nurty nowofalowe. Początkowo związany z grupą artystów z Nihon University Film Study Club, z którą razem tworzyli prowokacyjne traktaty i obrazy będące zapowiedzią politycznej rewolucji, a w konsekwencji również kulturalnych przeobrażeń w Japonii. Po rozpadzie tej grupy Adachi nadal działał jako twórca kina eksperymentalnego. W latach 60. dołączył do grupy Koji Wakamatsu, z którym współpracował przy filmach z gatunku pinku. Jednocześnie cały czas kręcił swoje filmy niezależne (również z byłymi członkami Nihon University Film Study Club). Bardzo zaangażowany również jako krytyk filmowy w czasopiśmie „Eiga Hihyo” w latach 1969-1973. Potem nagle zniknął z filmowego świata. Okazało się, że w 1974 roku wstąpił do Japońskiej Armii Czerwonej. Kilkakrotnie skazywany za przestępstwa mniejszej lub większej rangi.¹⁴¹ Do kręcenia filmów powrócił w 2001 roku, po trzydziestu latach nieobecności w branży.

Film Grandrieux posiada specyficzną poetykę – jest zapisem rozmów między dwoma reżyserami. Film jest rodzajem medytacji. Tłem do słów Adachiego są sceny z jego własnych filmów. Oprócz tego widzimy filmowane przestrzenie, charakterystyczne miejsca, miasta (zwłaszcza Tokio). Tylko kilkakrotnie widzimy ujęcia samego reżysera. Adachi opowiada o swoim życiu w sposób bardzo chaotyczny, ale przesycony pewnością siebie i swojej pozycji. Mianuje siebie surrealistą. Odnosi się do historii kina, jego pojęć i estetyki. Opowiada o wpływach polityki na kino - w jaki sposób może ona zniekształcać przekaz. Adachi przemawia z butą intelektualisty-reformatora, jednocześnie jego wypowiedzi są na tyle niepewne, że wciąż mnożą znaki zapytania. Film ten jest rodzajem rozliczenia z życiem i pracą oraz podsumowaniem zarówno artystycznej satysfakcji (wprowadzenia nowych idei i koncepcji), jak i popełnionych błędów.

¹⁴¹ D. Lim, *A Japanese Director's Path to Revolution*, “New York Times”, 28.02.2012, http://www.nytimes.com/2012/02/29/arts/29iht-adachi29.html?pagewanted=all&_moc.semityn, [dostęp online: 20.09.2012].

Filmografia

Eksperymenty, instalacje multimedialne, filmy krótkometrażowe

Via la Video (1976)

Malarstwo kubistyczne (1981)

Juste une image (1982)

Une Generation (1982)

Pleine Lune (1983)

Grandeur Nature (1984)

Long Courrier (1985)

Comedie/Comediens (1986)

Live (1988)

Azimut (1989)

Live (1990)

Cafes (1992)

La Roue (1993)

L'Industrie du reve (1994)

Jogo do Bicho

Brut (1995)

Retour a Sarajevo (1996)

Filmy pełnometrażowe

Sombre (1998)

La Vie Nouvelle (2002)

Jezioro (2009)

Być może piękno umocniło naszą determinację – Masao Adachi (2011)

4. 3. Wstydlive przyjemności François Ozona

François Ozon uznawany jest za najciekawszego reżysera francuskiego młodego pokolenia filmowców. Swoją przygodę z tą dziedziną sztuki rozpoczął już w dzieciństwie, kiedy jego ojciec z pasją rejestrował na taśmie 8 mm relacje z podróży do Indii czy uroczystości rodzinnych. W wieku osiemnastu lat sam zaczął kręcić filmy na taśmie Super – 8. Podstawowe wykształcenie w tym kierunku zdobył w prestiżowej francuskiej szkole filmowej La FEMIS, wcześniej pogłębiał swoje zainteresowania studiując filmoznawstwo na

Sorbonie. Zaowocowało to doskonałą znajomością konwencji, gatunków i stylów, które przenosi na ekran.

Studia w FEMIS były początkiem jego prób krótkometrażowych, w których pojawiają się zaczątki późniejszych, obsesyjnie powracających u Ozona tematów takich jak fascynacja śmiercią, fizycznością, często nieokreśloną orientacją seksualną. Do tych najwcześniejszych należą: *Portret rodzinny*, *Moi rodzice w pewien letni dzień*, *Victor*, *Palce w brzuchu*. Także jego późniejsze filmy, nakręcone już po ukończeniu studiów takie jak: *Róża pomiędzy nami*, *Prawda czy wyzwanie*, czy *Mała śmierć* zyskały rozgłos. Wiele z jego obrazów zdobywało liczne nagrody na międzynarodowych festiwalach filmowych. Wystarczy wspomnieć o wyróżnieniu Leopard de Demain (Leopardem Jutra) *Letniej sukienki* na Festiwalu w Locarno (1996), czy nagrodzie dla *Scen łóżkowych* na festiwalu w Avignon (1997). Jego debiutancki film pełnometrażowy *Sitcom* brał udział w prestiżowym *La Semaine Internationale de la Critique* (Międzynarodowy Tydzień Krytyki) na MFF Cannes w 1998 roku, a *Krople wody na rozpalonych kamieniach* przyniosły Ozonowi nagrodę Teddy na festiwalu w Berlinie (1999)¹⁴².

Styl

Ozon łączy kino artystyczne z rozrywką, nie spływając jego treści, wręcz przeciwnie – daje odbiorcy doznania, refleksyjne, tajemnicze, a czasem nawet mistyczne. Każdy jego obraz jest dopracowany pod względem szczegółów, obojętnie czy przenosi nas w inną epokę, czy znajdujemy się w czasach mu współczesnych. Nawet kiczowatość, czy hiperbolizacja pewnych zachowań bohaterów są precyzyjnie zaplanowane.

Czasami nazywany jest *enfant terrible* francuskiego kina, głównie ze względu na to, że jego filmy oscylują wokół różnych gatunków, treści i form, które ciągle są wyzwaniem i zarazem przekroczeniem granic konwencjonalnego kina. W ekranowych historiach porusza tematy często „niewygodne”, tematy tabu - jak śmierć, czy pożądanie tej samej płci. Ozon jednak nie ogranicza się jedynie do kwestii homoseksualizmu, znacznie poszerza temat, stara się oprócz sfery fizycznej pokazać również zakamarki ludzkiej psychiki. Jako reżyser stawia pytania, ocenę i odpowiedź pozostawia jednak widzowi. „Kino Ozona penetruje najciemniejszą, irracjonalną stronę egzystencji, wydobywając na powierzchnię maskowany i sublimowany świat popędów. Jest z założenia amoralne i antymoralizatorskie, przez co może też i bliższe materii, której dotyka. Brak klarownego porządku wartości wprowadza do tak

¹⁴² Strona oficjalna reżysera, www.francois-ozon.com [dostęp online: 25.10.2012].

opisywanego świata rozmycie granic. Przede wszystkim jednak pozbawia go centrum ustanawiającego dominujący punkt widzenia”¹⁴³.

Oryginalność Ozona polega na wymykaniu się z kategoryzacji, ale zarazem na głębokim zakorzenieniu w filmowej tradycji, skąd nieustannie czerpie inspiracje. Jego domeną jest mieszanie lub przenikanie gatunków, rozpoznawalne w obrębie jednego filmu. Przeprowadza w ten sposób pewnego rodzaju grę z widzem, przenosi go na wyższy poziom abstrakcji filmowej, a zarazem zmusza nie tylko do refleksji, ale również do poszukiwania nowych horyzontów interpretacji. „Widz otrzymuje rzeczywistość w jej ekstremach, wciąż przekraczającą czy odrzucającą tabu kulturowe i normy społeczne; rzeczywistość zaburzona, nieustannie przepoczwarczającą się, w najmniej oczekiwanych momentach przyjmującą postać odrażającego monstrem. Ta rewia barbarzyństwa wnosi jednak do spektaklu dodatkowe wartości. „Wykolejona” treść wymaga nowej i odpowiednio „brutalnej formy”. Epatowanie makabrą nie jest tylko spektakularnym efektem wizualnym, ale dążeniem (przez ciągle zaskakiwanie widza) do orgiastycznego *katharsis*”¹⁴⁴.

Obrazy Ozona od samego początku odważnie i wyraźnie poruszają problematykę tożsamości, często dopiero poszukiwanej, mówią o transgresji pojęcia płci (męskość, kobiecość) oraz seksualności. Ozon oferuje mniej heterocentryczną wizję świata, przepuszcza swoje filmy przez filtr *queer*. *Queerowy* bohater u Ozona nie jest utożsamiany z „dziwnym”, raczej wprowadzony zostaje w obszar innej wrażliwości. Zdzierając ze swoich bohaterów konwencjonalne maski, które są elementem obyczajowej prowokacji, prowadzącej do zbadania najciemniejszych zakamarków ludzkiej psychiki.

Pomimo wielu ciekawych artystycznie rozwiązań, Ozon unika spektakularnych efektów specjalnych. W jego filmach dominuje prostota i ascetyzm formy. Zwłaszcza we wczesnych próbach artystycznych mamy oszczędność dialogów, a także warstwy muzycznej, cała uwaga skupia się na prowadzeniu intrygi i jej rozwiązaniu. W warstwie wizualnej natomiast, kładzie nacisk na precyzyjne pokazanie postaci i miejsca akcji, często sentymentalnie portretuje przyrodę i krajobrazy. Twórczość Ozona nacechowana jest specyficznym poczuciem humoru oraz wyjątkową wrażliwością artystyczną.

Ze względu na rozległe zainteresowania oraz gruntowne wykształcenie filmoznawcze, Ozon pozwala sobie na różnego rodzaju eksperymenty z gatunkami i konwencjami

¹⁴³ M. Bartkowska, *Podróże do kresu możliwości czyli o transgresji w metafilmowym dyskursie François Ozona*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 46, s. 130.

¹⁴⁴ Tamże, s. 132.

filmowymi. W ten sposób prowadzi wysublimowaną grę z widzem. Reżyser wzoruje się na starych klasykach danego gatunku, ale w żaden sposób ich nie kopiuje. Raczej wykorzystuje ich elementy, czyniąc w ten sposób ukłon w stronę swoich mistrzów, Hitchcocka, Bergmana czy Bertolucciego, a także kina z lat. 30., 40., 50. Pastisz jest w jego przypadku wyznacznikiem niepowtarzalnego stylu, łączącego artyzm z intelektualną rozrywką.

Obsesyjnie powracające tematy

- Seksualność

Ozon należy do tego typu reżyserów, którzy za pomocą kamery penetrują strefy intymne. Obnaża człowieka podwójnie: zarówno fizycznie, odważnie filmując nagie ciało, jak i psychicznie: pokazuje jak bardzo istota ludzka kieruje się własnymi popędami, nierzadko graniczącymi z perwersjami, czy nawet zboczeniami, będącymi jednak częścią naszej skomplikowanej natury. Dzięki tym obrazom uświadamia widzowi jak bardzo jest on bezsilny, jak wielki wpływ mają na człowieka impulsy zmysłowe, cielesne, którym rozum nie zawsze może (chce?) się przeciwstawić.

- Ciało

Reżyser ten w wielką dokładnością portretuje ludzkie ciała. Stara się pokazać ze szczegółami każdy element, niezależnie od tego czy jest to twarz, czy męski członek. Celowo omija obszary niedopowiedzeń, niejako osławając nas z własną cielesnością, ze wstydem, jednocześnie przygotowując na inne doznania.

Ciała w jego filmach pojawiają się w różnym ujęciu. Ozon nie kolekcjonuje ciał doskonałych. Raczej te przeciętne, czasami wręcz brzydkie, z fizycznego punktu widzenia. Nierzadko występują ze sobą na zasadzie kontrastów: ciało mężczyzny – ciało kobiety, ciało stare - ciało młode, ciało doskonałe – ciało niedoskonałe, ciało zdrowe – ciało chore. Nagość jest rzeczą naturalną, jest w pewnym sensie jednym z kostiumów aktora. Ukazuje nagie ciało w różnych sytuacjach. Nieskrępowanie „wchodzi” z kamerą do łóżka, w przestrzeń intymną, portretując akt seksualny.

- Kobiety

Kobiety w filmach Ozona grają zazwyczaj role pierwszoplanowe lub są motorem napędzającym akcję, pewną „siłą sprawczą”, która zmusza głównego bohatera do działania lub podejmowania decyzji.

Ozon przyznaje się do tego, że całe życie słucha kobiet i je obserwuje. Fascynują go w całym swoim skomplikowaniu: „Odkryłem, że wszystkie, bez względu na wykonywany

zawód są aktorkami. Kokietują, uwodzą, podpuszczają, wymyślają intrygi... To bierze się stąd, że przez wieki kobiety były traktowane jak obywatele drugiej kategorii. Żeby przetrwać w patriarchalnym systemie, musiały nauczyć się manipulować mężczyznami. Więc grają jak gwiazdy”¹⁴⁵. Podkreśla, że lepiej pracuje mu się z kobietami, gdyż mężczyźni boją się mężczyzny po drugiej stronie kamery¹⁴⁶.

Aktorki do swoich filmów dobiera starannie, dziś możemy już wymienić pewien kanon jego muz, do których na pewno należy zaliczyć Charlotte Rampling, Ludivine Sagnier czy Valerie Bruni Tedeschi. Równie starannie filmuje grane przez nie postacie. Skupia swoją uwagę zarówno na fizyczności, jak i na ich portretach wewnętrznych. Na swoje bohaterki wybiera kobiety niebanalne, o skomplikowanej naturze, ciekawej osobowości, czasami są to kobiety chwiejne emocjonalnie, szargane popędami lub namiętnościami. Tak jest w przypadku Angel, Marie z *Pod piaskiem*, Marion z *5x2*, Sarah z *Basenu* czy Alice ze *Zbrodniczych kochanków*. Ozon stawia je w sytuacjach skrajnych, w momencie życiowych przełomów, niejako wystawiając na próbę. Zawsze potrafią się obronić i stawić czoło problemom. „Jego” kobiety są zazwyczaj wyzwolone, zdecydowane, w związkach pełnią role dominujące, jednak do pełnej realizacji jest im potrzeby mężczyzna lub partner.

- Rodzina

Rodzina to temat często podejmowany przez Ozona. Odnosząc to do jego filmów możemy mówić o rodzinie w różnych perspektywach. Pierwsze jego próby, jeszcze krótkometrażowe, powstały z udziałem członków jego własnej rodziny. Poznajemy Rene, Anne – Marie, Guillaume i Julie Ozon. I mimo, iż te osoby nie są profesjonalnym aktorami, 7 minutowy obraz z ich udziałem szokuje tematyką. Kontynuację widz otrzymuje w filmie *Moi rodzice pewnego letniego dnia*. Jak wskazuje sam tytuł, główne role grają już tylko rodzice Ozona. „Motywem powracającym w niemal każdym [filmie] jest rodzina. O niej traktuje m.in. *Sitcom* i *8 kobiet*. Na czele sportretowanych w nich rodziny stoi Ojciec, będący ostoją porządku świata. Pozostali domownicy są podporządkowani nakazom i zakazom ustanowionym przez niego. Jednak to, co Ozon interesuje najbardziej, to bunt, który doprowadza do wyzwolenia niepokornej jednostki. A że bohaterowie skrywają wiele nieakceptowanych przez patriarchalny porządek sekretów, odrzucenie zastanego systemu wartości musi przybrać iście rewolucyjną formę”¹⁴⁷.

¹⁴⁵F. Ozon, *Seryjny monogamista*, rozm. przeprowadziła M. Wiktor, „Twój Styl” 2007, nr 9, s. 125.

¹⁴⁶Tamże, s. 125.

¹⁴⁷S. Jagielski, *Rodzinne portrety, gorzkie łzy i rozpalone kamienie*, „Kino” 2006, nr 3, s. 29.

W filmach Ozona mamy ukazane różnorodne koligacje rodzinne. Od standardowych heteroseksualnych małżeństw, czasami z dziećmi po związki homoseksualne, czy nawet więzi kazirodce. Ozon wchodzi w przestrzeń rodzinną w bardzo drażliwy sposób, pokazując całą, skrywaną zazwyczaj, degrengoladę obsesji. Zazwyczaj jest to przykra refleksja dla widza.

- Śmierć/Zbrodnia

Śmierć lub jej syndrom stanowi integralną część większości filmów Ozona. Zazwyczaj jest ona punktem wyjścia, bądź punktem kulminacyjnym fabuły. Śmierć w jego filmach jest rodzajem wielkiej metafory. Symbolizuje utraconą tożsamość, niezgodę i wyzwolenie się spod zastanego porządku, a także emocjonalny chaos, związany z niepewną seksualnością. Często to jedyna droga do wolności.

Śmierć jest aktem odartym z tajemniczości. Zazwyczaj jest następstwem przemocy, brutalności, gwałtu. Przychodzi nagle, zazwyczaj kiedy bohaterowie najmniej się jej spodziewają. Reżysera interesuje przede wszystkim jej motyw, przyczyna, którą u Ozona są skomplikowane relacje rodzinne, bądź emocjonalne, między partnerami. Nierzadko również śmierć jest sygnałem załamka zła. Jest jedynym realnym wydarzeniem, które wdziera się w często wyidealizowany, wręcz sztuczny świat. Przerzywa rodzinną sielankę, demaskuje patologiczne zachowania jej członków.

Fascynacja motywem śmierci u Ozona zaowocowała filmowym ujęciem tego tematu m. in. w *Pod piaskiem* oraz *Czasie, który pozostał*¹⁴⁸.

- Tożsamość

Ozon nazywany jest prowokatorem, głównie ze względu na tematykę jego filmów, która krąży wokół kwestii odmiennej tożsamości. Nie boi się poruszać wątków homoseksualnych, biseksualnych czy problemów z jakąkolwiek identyfikacją nieheteronormatywną. Reżyser nie kategoryzuje i nie ocenia swoich bohaterów pod względem ich preferencji. Jednocześnie nie wymusza na widzu przyjęcia jakiegokolwiek postawy aprobowanej, bądź odrzucającej, pozostawia puste pole, pełne nieudomówień. „Deklaratywność ogranicza, dzieli ludzi na kategorie. We Francji jest to źle widziane. W moich filmach bohaterowie szukają tożsamości. Zwykle sami nie wiedzą kim są, bo nic w życiu nie jest czarne albo tylko białe. Nasze seksualne preferencje pod wpływem różnych wydarzeń zmieniają się. To ważny temat. Ludzie często tłumią seksualne preferencje z obawy przed społecznym czy rodzinnym napiętnowaniem. I bardzo przez to cierpią”¹⁴⁹.

¹⁴⁸Zob. tamże, s. 30.

¹⁴⁹F. Ozon, dz. cyt., s. 126.

O filmach

Sitcom (1998)

Przełomowym filmem w twórczości François Ozona jest jego pierwszy pełnometrażowy obraz *Sitcom*. Czarna komedia, która nawiązuje do popularnego gatunku telewizyjnego serialu. Opowiada o pozornie idealnej rodzinie, której porządek burzy pojawienie się szczura. Pod jego wpływem członkowie rodziny po kolei zaczynają objawiać skrywane słabości i perwersje. *Sitcom* jest parodią *Teorematu* Piera Paolo Pasoliniego.

Zbrodniczy kochankowie (1998)

Zbrodniczy kochankowie to historia dwójki młodocianych kochanków Alice i Luca, którzy mordują swojego kolegę – Saida. Starając się zatrzeć wszelkie ślady zbrodni i ukryć ciało, trafiają do chaty w lesie. Para zostaje w niej uwięziona przez starego mężczyznę, który dzięki nim zaspokaja swoje żądze seksualne, a szczególnie skłania się w stronę chłopaka. Film porównywany jest do takich klasyków kina jak *Urodzeni mordercy* czy *Bonnie i Clyde*.

Krople wody na rozpalonych kamieniach (1999)

Krople wody na rozpalonych kamieniach są adaptacją sztuki Rainera Wernera Fassbindera. W teatralnej konwencji Ozon pokazuje wzajemną fascynację dwóch mężczyzn: dwudziestoletniego Franza i pięćdziesięcioletniego Leopolda. Panowie, to dwie przeciwstawne osobowości - Franz zatracą się w swoim pożądaniu, a Leopold szybko się nuży, potrzebuje ciągłych zmian i przyznaje, że nie spełnia się w stałym związku. Bohaterów łączy jedynie seksualna fascynacja, a każda inna płaszczyzna staje się pretekstem do sporów. Dodatkowo atmosferę napięcia podnosi pojawienie się w ich życiu byłych kochanek. Tak skomplikowana sytuacja doprowadza w rezultacie do tragicznego finału.

Pod piaskiem (2000)

Pod piaskiem to historia szczęśliwego małżeństwa z długoletnim stażem, które jak co roku, wyjeżdża na wakacje do swojego domku nad morzem. Pewnego dnia podczas pobytu na plaży mąż znika w niewyjaśnionych okolicznościach. Pomimo wytężonych poszukiwań nie udaje się go odnaleźć. Przygnębiona Marie nagle musi rozpocząć samotne życie. Tęsknota za bliskim jest tak wielka, że doprowadza ją do ucieczki w swój wyimaginowany świat, w którym mąż nadal egzystuje. Kiedy wyłowione z morza ciało okazuje się nie być zwłokami jej małżonka, radość Marie sprawia, że podczas pobytu na plaży zdaje jej się, że go widzi i

natychmiast biegnie w jego stronę. Film rozpoczyna trylogię o śmierci, do której zalicza się także omawiany dalej *Czas, który pozostał*.

8 kobiet (2001)

8 kobiet to musical i komedia kryminalna w jednym. W środku zimy, w posiadłości na odludziu, spotyka się tytułowe osiem kobiet. Żona, siostra, szwagierka, teściowa, dwie córki i dwie służące. Na miejscu okazuje się, że pan domu zostaje zamordowany w niewyjaśnionych okolicznościach. Każda z kobiet miała powód by zabić mężczyznę, więc wszystkie stają się podejrzanymi. Podczas rozwiązywania zagadki, prowadzą ze sobą grę, starając się, by długo skrywane sekrety nie wyszły na jaw. Doprowadza to do szeregu komicznych sytuacji. W osiem kobiet, wciela się osiem gwiazd francuskiego kina, które znakomicie parodiują zagrane już kiedyś przez siebie postacie, innych filmów.

Czas, który pozostał (2005)

Czas, który pozostał jest kontynuacją podejmowanej wcześniej tematyki śmierci. Odnoszący sukcesy, młody fotograf, dowiaduje się, że jest nieuleczalnie chory i zostało mu zaledwie parę miesięcy życia. By nie myśleć o chorobie, rzuca się w wir życia towarzyskiego. Tragedia zmusza go do przewartościowania zasad, którymi do tej pory się kierował. Rozmowa z dawno nie widzianą babcią uspokaja go i uświadamia mu, że do pełni szczęścia brakuje mu jedynie dziecka. Romain z determinacją zaczyna dążyć do realizacji planu przekazania genów, zdaje sobie jednak sprawę z tego, że nie zostało mu już wiele czasu. *Czas, który pozostał* to gorzka refleksja na temat spraw przegranych – zdarzeń, na które nie mamy wpływu i chwil, do których nie możemy już powrócić.

Filmografia

Filmy krótkometrażowe

Portret rodzinny (1988)

Palce w brzuchu (1988)

Mes parenst un jour d'été (1990)

Peau contre peau (1991)

Une goutte de sang (1991)

Thomas reconstitué (1992)

Victor (1993)

Une Rose entre nous (1994)

La petite mort (1995)

L'Homme idéal (1996)

Une Robe d'été (1996)

Spójrz na morze (1997)

Sceny łóżkowe (1997)

X2000 (1998)

Filmy pełnometrażowe

Sitcom (1998)

Zbrodniczy kochankowie (1998)

Krople wody na rozgrzanych kamieniach (1999)

Pod piaskiem (2000)

8 kobiet (2001)

Basen (2003)

5x2 (2004)

Czas, który pozostał (2005)

Angel (2007)

Ricky (2009)

Schronienie (2010)

Potiche (2011)

Dans la Maison (2012)

4. 4. Przeciw wszystkim. Narkotyczne wizje Gaspara Noé

Gaspar Noé to filmowiec wszechstronny, nie tylko reżyser, ale również aktor, scenarzysta, montażysta, operator, scenograf, producent. Od jego filmów znacznie różnią się reklamówki i teledyski – powstające w ramach dużych projektów. Noé został dwukrotnie nagrodzony w Cannes, jego prace doceniono także w Sarajewie, Sztokholmie, Avignionie, Sitges. Jest wykładowcą w European Graduate School w Saas w Szwajcarii.

Noé urodził się w 1963 roku Argentynie. Dzieciństwo spędził w rozjazdach między rodzinnym Buenos Aires a Nowym Jorkiem. W wieku dwunastu lat przeprowadził się z rodzicami do Paryża. Studiował w Ecole Louis Lumière. Już tam zabłysnął pierwszymi oryginalnymi etiudami. Po skończeniu szkoły filmowej rozpoczął naukę na Wydziale

Filozofii Tolbiac na Sorbonie¹⁵⁰. Noe podkreśla, iż wielki wpływ wywarły na niego filmy Stanley'a Kubricka, przede wszystkim *2001: Odyseja kosmiczna*, wprost mówi że gdyby nie ten film, nigdy nie zostałby reżyserem¹⁵¹. Duży wpływ na jego twórczość miał również film o seryjnym mordercy *Angst* Geralda Kargl'a. Wśród inspiracji wymienia również Sama Peckinpaha czy Piera Paolo Pasoliniego¹⁵².

W 1985 roku został asystentem argentyńskiego reżysera Fernando Solanasa przy jego filmie *El Exilio de Gardel (Tangos)*. Wtedy też wyreżyserował swój pierwszy film krótkometrażowy *Tintarella di Luna*, w którym grał on sam wraz ze swoim ojcem Luisem Felipe, oraz poznaną wówczas, młodą reżyserką i scenarzystką Lucile Hadžihalilović. W 1987 roku zostaje operatorem kamery na planie krótkometrażowego filmu w reżyserii Hadžihalilović, *La premiere de mort de Nono*. W 1988 roku ponownie zostaje asystentem Fernando Solanasa, przy jego kolejnym filmie *The South*. W 1991 roku Hadžihalilović i Noé założyli „Les Cinemas de la Zone”, ich wspólną firmę produkcyjną: „Odkryliśmy, że mamy to samo pragnienie robienia filmów nietypowych, zdecydowaliśmy się założyć własną firmę, les Cinemas de la Zone, żeby rozwijać nasze projekty. Oprócz podstawowych wad własnej produkcji, możemy cieszyć się nieskrępowaną swobodą twórczą. Robimy nasze filmy jak chcemy, nie martwiąc się czy uda je się sprzedać, czy nie. Nawet jeśli mielibyśmy ponieść tego konsekwencje w codziennym życiu”¹⁵³.

Kontynuacją ich współpracy była realizacja *Carne*. W tym czasie zaczęły się również problemy finansowe „Les Cinemas de la Zone”, która nie przynosiła oczekiwanych zysków. Dla poprawy sytuacji Noé zaczął angażować się w projekty komercyjne – kręcić popularne reklamy i videoklipy. *Carne* zakwalifikował się do wielu konkursów w ramach festiwali filmowych m.in. otrzymał nagrodę Tygodnia Krytyki na Festiwalu w Cannes oraz nagrodę Turnage na Festiwalu w Avignionie¹⁵⁴ w 1991 roku. Dzięki tym konkursom film zdobył właściwy rozgłos. Noé myślał wtedy o nakręceniu dłuższej wersji filmu, ale nie zdecydował się na to, ze względu na ograniczony budżet.

¹⁵⁰ F. Polizine, *Biography*, Oficjalna strona reżysera: *Le Temps Detruit Tout*, www.letempsdetruitout.net, [dostęp online: 26.09.2012].

¹⁵¹ *The 2012 Sight&Sound Ten Directors' Top Ten*, „Sight&Sound” (September 2012), s. 69 [dostęp online: 24.09.2012].

¹⁵² J. Topolski, *Czas niszczy wszystko*, „Kino” 2011, nr. 1, s. 21.

¹⁵³ F. Polizine, dz. cyt., [dostęp online: 28.09.2012].

¹⁵⁴ Informacje o Festiwalu Filmowym w Avignionie 1991, <http://www.imdb.com/event/ev0000069/1991> [dostęp online: 28.09.2012].

Przez trzy lata kręcił fałszywy program telewizyjny „Une experience d'Hypnose Televisuelle” na potrzeby serialu *L'Oeil du Cyclone* na zlecenie francuskiego Canal +. W 1996 roku zrealizował pierwszy wideoklip *Je N'Ai pas* dla Les Freres Misere (projekt Manu Solo), powstały w dwóch wersjach. W tym czasie udzielał się również w projektach innych filmowców. Podkładał głos w filmie Laurenta Tuela *Le Rocher d'Acapulco*. W 1997 roku wystąpił w filmie swojego przyjaciela Jana Kounena *Doberman* (jako sprzedawca kebabów)¹⁵⁵. Następnym krokiem była realizacja kampanii reklamowej na zamówienie ministra zdrowia, na jej potrzeby nakręcił krótkometrażowy film pornograficzny *Sodomici* (w którym wystąpili Philippe Nahon oraz artysta Manu Solo), w ramach tej samej kampanii także Hadźihalilović nakręciła swoją krótkometrażówkę *Good Boys use Condoms*. W tym samym czasie rozpoczął pracę nad *I stand alone*, kontynuacją *Carne*. Kręcenie tego filmu również rozłożyło się w czasie, częściowo ze względu na odmowę finansowania przez telewizję oraz na równoczesną produkcję filmu Lucile Hadźihalilović *La Bouche de Jean Pierre*. Dzięki wsparciu finansowemu z różnych źródeł, m.in. projektantki agnes b. i jej marki firmowej, znanej z takiego patronatu w ramach projektów filmowych, *I stand alone* udało się ukończyć akurat na Festiwal w Cannes. Tam też film wywołał sporo kontrowersji ze względu na swój ideologiczny wydźwięk. Pomimo zaangażowania w swój kolejny filmowy projekt, podjął się nakręcenia dwóch teledysków *Insanely Cheeful* dla Bone Fiction oraz *Je suis si mince* dla francuskiej wokalistki Arielle. Następnym jego filmem miał być *Enter the Void*, którego pomysł zrodził się już po Festiwalu w Cannes. Noé zapowiedział, że wkrótce ruszy z jego produkcją¹⁵⁶. Tak się jednak nie stało.

W 2002 roku swoją premierę miało niezwykle brutalne *Nieodwracalne*. Po pokazie w konkursie głównym w Cannes film wywołał skandal i oburzenie, ze względu na brutalizm obrazów. Reżyser tak skomentował reakcje odbiorców: „Ludzie byli przerażeni zagładą innych, uczestniczyli w aktach przemocy, prezentując dwa typy reakcji – z jednej strony interwencyjną, z drugiej – wycofanie. Kobiety były bardziej wstrząśnięte przemocą sceny z gaśnicą, natomiast mężczyźni opuszczali salę podczas sceny gwałtu. Jest to odruch dominującego samca: nie chcą się identyfikować z kobietą, która została zgwałcona”¹⁵⁷.

¹⁵⁵ F. Polizine, dz. cyt., [dostęp online: 29.09.2012].

¹⁵⁶ Tamże.

¹⁵⁷ Tamże, [dostęp online: 30.09.2012].

Po sukcesie *Nieodwracalnego* na festiwalach europejskich, Noé dostał wiele propozycji od komercyjnych firm reklamowych. Pomagał również swojej żonie (Lucile Hadžihalilović) w ukończeniu jej pierwszego filmu pełnometrażowego *Niewinność*. Po raz kolejny podjął się reżyserii teledysku, tym razem do *Protege moi* grupy Placebo. Wideoklip nie został dopuszczony do oficjalnego obiegu w pełnej wersji, gdyż zawierał zbyt perwersyjne sceny seksu. W tym samym czasie zgodził się na reżyserię sekwencji pornograficznej *We fuck alone* do projektu *Destricted*. Mocno zaangażował się również w projekty społeczne. Wziął udział w kampanii przeciwko wirusowi HIV, organizowanej przez ONZ oraz firmę produkcyjną LDM pt. 8. Jego sekwencja *SIDA (AIDS)* dotyczyła codziennego życia w Burkina Faso chorego zarażonego wirusem HIV.

W 2007 roku po raz kolejny postanowił zająć się realizacją wielokrotnie zapowiadanego, a później odkładanego z powodu kłopotów finansowych *Enter the Void*. Dwa lata później film (choć nieukończony) zakwalifikował się do konkursu głównego w Cannes oraz Festiwalu w Sitges, gdzie zdobył Nagrodę Specjalną Jury¹⁵⁸. Podczas licznych kampanii promocyjnych filmu *Enter the Void*, spotkań i wywiadów Noé zdradził, że przygotowuje już kolejny film. Zapowiedział, że ma powstać „mocny film erotyczny, ze scenami niesymulowanego seksu”¹⁵⁹.

W 2011 roku nakręcił jedną z sekwencji pt. *Rytuał* do filmu *7 dni w Hawanie*. Energetyczny portret miasta, widzianego oczami zarówno mieszkańców jak i zachwyconych przyjezdnych. Każda sekwencja to nowy dzień tygodnia, filmowany przez innego artystę.

Styl

„Istnieje typ reżyserów, którzy wierzą, że świat to chore i złe miejsce. Według nich wszyscy nosimy maski, by to ukryć; uśmiechamy się i śmiejemy, ale wewnątrz jesteśmy zwierzętami szukającymi tylko okazji, by spełnić najmroczniejsze popędy (...)”¹⁶⁰. Tak w skrócie można również scharakteryzować wizję kina według Noégo.

Twórczość Noégo jest bardzo spójna zarówno tematycznie jak i formalnie. Udało mu się perfekcyjnie opanować sztukę obnażania współczesnego tabu. Jego wczesne filmy ukazują pełnię naturalizmu i dramaturgii. Mimo iż współczesny widz jest przyzwyczajony do estetyki szoku na ekranie, Noé robi to w sposób szczególny: wciąż potrafi zaskakiwać, wciąż wzbudza

¹⁵⁸ Tamże.

¹⁵⁹ B. Hrapkowicz, *Gaspar Noé – Nie chcę promować religii*, „Zwierciadło” 2011, nr 2, s. 123.

¹⁶⁰ J. Topolski, dz. cyt., s. 21.

kontrowersje. „W gruncie rzeczy jesteśmy zwierzętami, i to zwierzętami samotnymi” to zdanie wielokrotnie powtarza bohater *Sam przeciw wszystkim*, jest ono dobrym mottem dla całej twórczości reżysera. Sztuka Noého to w pewnym sensie zanegowanie humanizmu, a triumf odwiecznych, naturalnych popędów.

Przemoc jest znakiem rozpoznawczym obrazów Noého. W pierwszych filmach – z wyjątkiem naturalistycznej sceny porodu, czy sceny uboju konia bezpośrednia przemoc nie występuje, ale ciągle jest słyszalna poprzez dźwięki wystrzałów z broni, towarzyszące cięciom montażowym.

Kino Noého czerpie z rzeczywistości – tej prostej, fizjologicznej i brutalnej. Agresywny świat wznieca bunt, który objawia się pod różnymi postaciami i na wiele sposobów. Pokazuje ucieczkę w narkotyki, gwałty, nieuzasadnione morderstwa, fetyszyzację erotyki, zwłaszcza społecznie uznawanej za wynaturzenie, a jednocześnie, w odpowiedzi na ten ogrom makabry, konfrontuje te obrazy z banalnymi scenami czułości ojca, bawiących się dzieci, narodzin dziecka i sielanką domowej alkowy, jakby dla złagodzenia napięcia, wyrównania poziomu emocji u widza.

Noého interesują odwieczne tematy tabu, których istota tkwi w fizjologiczności oraz pierwotne i wyparte instynkty, takie jak, skłonności kazirodcze (*Enter the Void*, *Carne*, *Sam przeciw wszystkim*), gwałt, morderstwo (*Enter the Void*, *Carne*, *Sam przeciw wszystkim*, *Nieodwracalne*), moment poczęcia i narodzin (*Enter the Void*, *Carne*), czy reinkarnacja (*Enter the Void*).

W jego filmach kamera jest narzędziem penetracji. Wnika dosłownie wszędzie: do wnętrza ludzkiego mózgu, rany wylotowej, wnętrza kobiecego łona w momencie poczęcia oraz wyjścia z niego w momencie narodzin dziecka. Wzbogaca fabułę o obraz miejsc niedostępnych, intymnych, obnażenie naturalizmu aktów dotąd sakralizowanych.

Fabuły Noého łączy szokujący moment zwrotny, który zwykle związany jest z brutalizmem lub przemocą względem bohaterów albo bohatera, który jest sprawcą zła. Następuje on bardzo szybko (w odniesieniu do długości całego filmu). Reżyser nie buduje napięcia, nie pozwala widzowi przygotować się na punkt kulminacyjny (poza ostrzeżeniem w filmie *Sam przeciw wszystkim* przed sceną mordu córki). W *Enter the Void* wprowadzenie retrospekcji, narkotycznych wizji, neonów i animacji powoduje zaburzenie percepcji odbiorcy, wskutek której daje poczucie, że śmierć bohatera nastąpiła zaskoczenia, w *Nieodwracalnym* efekt ten osiągnął dzięki inwersji czasowej – morderstwo w barze „Rectum” pokazane jest na początku, a nie w tym momencie fabuły, w którym instynktownie się go spodziewamy.

Filmy Noého to migawkowy ciąg zdarzeń, przerywanych komentarzami z offu, albo na ekranie. Kamera wodzi za bohaterami, jest jak niemy świadek (autor mówi o inspiracji *Kobietą z jeziora* Roberta Montgomery’ego¹⁶¹). Przenika przez ściany, wędruje przez najciemniejsze korytarze, prowadzi zawsze do nieuchronnych (tragicznych) zdarzeń i zatrzymuje się, nieruchomieje i wycisza. Karze widzowi zmierzyć się z ogromem zła na jakie napotkała. Tempo filmowania w tym momencie zupełnie się zmienia – sceny trwają nienaturalnie długo, jakby ciągnęły się w nieskończoność. Mamy wrażenie przymusu kompletnego obejrzenia tych najokrutniejszych obrazów. Jak w przypadku sceny masturbacji w *We Fuck Alone*, wykrwawiania się córki w *Sam przeciw wszystkim*, czy wreszcie gwałtu i mordu w *Nieodwracalnym*, albo tych samych tragicznych wydarzeń w hotelu we *Wkraczając w pustkę*.

Pomijając pierwsze filmy tego reżysera, w których dominowała kolorystyka trupioblada (ewentualnie w kontraście z ostrymi czerwieniami krwi przy uboju koni lub scenach mordu), pozostałe - to gra nasyconych barw i światła. Dynamikę akcji podkreślają kolorowe, stroboskopowe migawki oraz głośna, rytmiczna muzyka. Mamy wrażenie niekontrolowanej, narkotycznej jazdy. Feeria barw, migawkowy montaż i szokujące obrazy na ekranie to charakterystyczny dla Noého sposób filmowania, który wywodzi się z kręconych wcześniej teledysków i reklam oraz krótkometrażówek.

Kino Noého ukazuje triumf sztuki audiowizualnej jako samoistnej i samowystarczalnej. Wybijającej się ponad teatr i literaturę. Nieustannie przekraczającej swoje granice zarówno w warstwie technicznej jak i fabularnej.

O filmach

Carne (1991)

Niezwyczajnie mocny debiut Noého. Dramatyczna historia sfrustrowanego rzeźnika. W prologu tego filmu obserwujemy jak główny bohater grany przez Philippe’a Nahona (aktor ten pojawia się we wszystkich fabułach Noého) pracuje w rzeźni i zabija konie. Opuszczony przez żonę, zajmuje się dojrzewającą, upośledzoną córką. Jediną rozrywką córki jest jazda na plastikowym koniu. Pewnego dnia ojciec, zauważa ślady krwi na jej pościeli, nie wiedząc, że to pierwsze ślady krwi menstruacyjnej, niesłusznie oskarża robotnika araba o gwałt na swojej córce. W afekcie morduje niewinnego chłopaka.

¹⁶¹ Tamże, s. 22.

W *Carne* dominuje prostota. Scenografia jest surowa, zredukowana do absolutnego minimum, postaci jest niewiele, a dialogi są szczątkowe. Kontynuacją *Carne* jest pełnometrażowy *Sam przeciw wszystkim*.

Sam przeciw wszystkim (1998)

Film ten opowiada dalsze losy poznanego w poprzednim filmie rzeźnika oraz rozszerza wiedzę widza o niektóre niewyjaśnione wydarzenia. Główny bohater wychodzi z więzienia, próbuje ułożyć sobie życie na nowo. Zaczyna spotykać się z kobietą. Ta jednak zachodzi w niechcianą ciążę. W tym samym czasie nie udaje mu się otworzyć sklepu, co było dla niego jedyną wizji przyzwoitej przyszłości. Rzeźnik po raz kolejny zaczyna odczuwać frustrację, która będzie przyczyną dramatycznych wydarzeń, takich jak brutalne pobicie żony i ucieczka do Paryża. Jedyną rzeczą, która trzyma go przy życiu jest obsesyjna i patologiczna miłość do córki, która doprowadzi do drastycznego finału.

Nieodwracalne (2002)

Film, który wzbudził największe kontrowersje u widzów. Jest to jeden z najbardziej przesiąkniętych przemocą obrazów. Opowiada historię mężczyzny, próbującego wymierzyć sprawiedliwość bandycie, który zgwałcił jego żonę. Nowym zabiegiem reżysera jest wprowadzenie zaburzonej linearności fabuły, w wyniku czego początkowo ogarnia widza totalna dezorientacja. W celi więziennej widzimy dwóch mężczyzn – rzeźnika-mordercę (znanego z poprzednich filmów Noégo) oraz jednego z głównych bohaterów. Z więzienia akcja nagle przenosi się w podziemia baru dla gejów. Oglądamy migawki scen seksu, odgłosy jęków, stukot łańcuchów, morderstwo. Następnie kroki i nagle korytarz, w którym panuje cisza, po czym obserwujemy scenę brutalnego gwałtu. Po tej drastycznej scenie, następuje powrót do tego, co tak naprawdę stało się na początku, czyli do zawiązania akcji. Powoli otrzymujemy odpowiedzi na poszczególne pytania. Kobieta dowiaduje się, że jest w ciąży. Początek jej dnia jest zakończeniem filmu.

Enter the Void (2010)

Bohaterami tego filmu jest dwójka rodzeństwa Oscar i Linda. Jako dzieci zostali osieroceni przez swoich rodziców, którzy zginęli w wypadku samochodowym. Od tej chwili zdani są sami na siebie. Łączy ich specyficzna, silna więź. Oboje przenoszą się do Tokio, ogromnego miasta, które ich pochłania. Oscar jest handlarzem narkotyków, Linda również wchodzi w ten świat, pomimo opieki i kontroli brata, zostaje „dziewczyną do towarzystwa”.

Pewnego dnia Oscar ginie w wyniku strzelaniny. Jego neurotyczna dusza powraca jednak by chronić siostrę. Nie ma na nic wpływu. Od tej chwili obserwujemy wszystko z perspektywy ducha Oscara. Jego wspomnienia z dzieciństwa mieszają się z wydarzeniami aktualnymi. *Wkraczając w pustkę* opowiada o fantazjach i możliwościach umysłu człowieka w agonii. Te fantazje to wynik zażytych przed śmiercią narkotyków, przemieszany z wizjami z Tybetańskiej Księgi Umarłych, o której często jest mowa w filmie. Dusza Oscara jest zagubiona i przestraszona, za wszelką cenę stara się przekroczyć granicę śmierci.

Wkraczając w pustkę jest nieistotne pod względem fabuły, zaskakuje jednak od strony formalnej. Mnogość efektów wizualnych, ilość i jakość trików, ekspresowa praca kamery, niespotykane wcześniej ujęcia, kąty widzenia i perspektywa, tworzą klimat całkowitego narkotycznego odurzenia.

Filmografia

Filmy krótkometrażowe

Tintarella di Luna, (1985)

Pulpe Amere, (1987)

Sodomici, (1998)

Eva, (2005)

SIDA (sekwencja w ramach projektu 8), (2006)

We Fucked Alone (sekwencja krótkometrażowa w *Destriected*), (2006)

7 dni w Hawanie (sekwencja *Rytuał*), (2012)

Teledyski

Je N’Ai Pas Les Freres Misere (1996)

Insanely Cheerful Bone Fiction (1998)

Je suis si mince Arielle (1999)

Protégé moi Placebo (2004)

Love in motion SebastiaN (2011)

Filmy pełnometrażowe

Carne (1991)

Sam przeciw wszystkim (1998)

Nieodwracalne (2002)

Wkraczając w pustkę (2010)

4. 5. Przypowieści Patrice’a Chéreau

Patrice Chéreau urodził się w 1944 roku w Lezigne (zmarł 7 października 2013 w Paryżu¹⁶²). Wychował się w rodzinie z artystycznymi tradycjami¹⁶³. W bardzo młodym wieku zaczął przejawiać talent reżyserski – został doceniony zarówno jako reżyser jak i aktor za przedsięwzięcia realizowane w swojej szkole średniej Louis-le-Grand w Paryżu¹⁶⁴. W wieku dziewiętnastu lat wyreżyserował znakomitą sztukę Victora Hugo „L’Intervention” i rozpoczął współpracę z profesjonalnym teatrem, porzucając studia na Sorbonie¹⁶⁵.

W 1966 roku założył własny teatr na przedmieściach Paryża, w Sartouville. W 1969 roku wystawił swoją pierwszą operę. W 1975 roku pracował w Niemczech nad reżyserią „Leara” Edwarda Bonda. W 1976 roku wystawił najbardziej znaną i szeroko komentowaną operę Richarda Wagnera „Pierścień Nibelunga” na festiwalu w Bayreuth¹⁶⁶. Chéreau osadził akcję w trakcie trwania XIX wiecznej rewolucji przemysłowej, zdecydowanie uwydatnił fabułę i dramaturgię niż elementy muzyczne. Jego wpływ na scenę operową na całym świecie był coraz bardziej widoczny. Tą samą drogą twórczą podążali inni reżyserzy i twórcy opery, kierujący się zasadą tzw. „regietheater”, zakładającą transpozycję etapów akcji w inny kontekst historyczny, poprzez sugestię za pomocą anachronicznych strojów i wzorów zachowań.

Kariera filmowa Chéreau rozpoczęła się w 1974 roku, kiedy to wyreżyserował adaptację powieści Jamesa Hadley’a Chassee *Czas Orchidei*. Następnym filmem, był głośny *L’Homme blesse*, (1983), rozgrywający się w mrocznym środowisku homoseksualistów. Wielką sławę przyniosła mu filmowa adaptacja *Królowej Margot* (1994) Dumasa, spektakularne przedsięwzięcie historyczne. Status autora przyniosła mu *Intymność* (2001), za którą został nagrodzony statuetką Złotego Niedźwiedzia na Festiwalu Filmowym w Berlinie¹⁶⁷.

¹⁶² B. Hollender, *Odszedł Patrice Chéreau*, <http://www.rp.pl/artukul/9131,1055036-Patrice-Chereau-nie-zyje.html> [dostęp online: 17.02.2014].

¹⁶³ P. Chéreau, „It’s OK to be hated”, rozm. J. Moss, „The Guardian”, <http://www.guardian.co.uk/stage/2011/apr/25/patrice-chereau-director-interview-theatre> 25. 04. 2011, [dostęp online: 20.02.2013].

¹⁶⁴ Biografia Patrice Chéreau w bazie AlloCine.fr, http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=2496.html, [dostęp online: 20.02.2013]

¹⁶⁵ P. Chéreau, dz. cyt., [dostęp online: 20.02.2013].

¹⁶⁶ J. Marczyński, *Sfrustrowany inteligent śpiewa*, „Teatr” 2012, nr 4, s. 68.

¹⁶⁷ J. Płazewski, dz. cyt., s. 488.

Był artystą aktywnym: reżyserował filmy, spektakle, opery, produkował, grał w filmach (m.in. w *Dantonie* Andrzeja Wajdy, *Ostatnim Mohikaninie* Michaela Manna i *Czasie Wilka* Michaela Haneke), a także wystawiał swoje prace w muzeach (m.in. jego wystawa „Les Visages et le Corps” została zaaranżowana w Luwrze¹⁶⁸).

Styl

Kino Patrice’a Chéreau to kino przenikania i koegzystencji wielu sztuk. Duży wpływ na charakter jego twórczości filmowej miał teatr, z którym związany był od początku kariery, a który wcześniej całkowicie go pochłoniął. Chéreau wiele razy podkreślał, że jest „artystą teatru” i atmosferę spektaklu potrafi przenieść na grunt filmowy.

Jego przedstawienia teatralne i filmy inspirowane są literaturą i malarstwem, zwłaszcza Rembrandta i Caravaggia. Filmy Chéreau to w większości adaptacje, *Królowa Margot* (1994) prozy Alexandra Dumasa ojca, *Intymność* (2001) Hanifa Kureishi, *Gabrielle* (2005) „Powrotu” Josepha Conrada, a *Jego brat* (2003) powieści Philippe’a Bessona. Reżyser przedstawia bardzo osobisty sposób prezentacji i interpretacji literackiego pierwowzoru. Problematyce nadaje rangę uniwersalnej, (czasami pomimo kostiumu) odnoszącej się do sytuacji współczesnej. Poprzez kompozycję kadru, światło i kolor podkreśla i wydobywa charakter budowanej postaci oraz wskazuje cechy szczególne, związane z przynależnością społeczną oraz zawodem.

Przełomem w jego karierze okazała się być *Królowa Margot* (1994), zrealizowana z rozmachem, adaptacja powieści Alexandra Dumasa ojca. Dramat kostiumowy, nawiązujący do zamierzchłych, acz krwawych wydarzeń z historii Francji, którego fabuła była skupiona wokół tragicznego romansu Małgorzaty de Valois, podsumowywał dotychczasową twórczość Chéreau. Film ten był kulminacją połączenia spektaklu, widowiska i opery. Widowiskowość została zrównoważona poprzez poruszane wątki.

Kolejne filmy, po *Królowej Margot*, były już bardziej kameralne, wyciszone, intymne. Prym tego kierunku wiedzie *Intymność* (2001)¹⁶⁹, dorównują jej następne filmy reżysera, *Jego brat* (2003) oraz *Zagubieni w miłości* (2009), na pozór odmienne tematem, w gruncie rzeczy obrazujące różne oblicza skostniałego uczucia. Pierwszy jest pytaniem o granicę między

¹⁶⁸ Informacja o organizacji wystawy na oficjalnej stronie Muzeum w Luwrze: „The Louvre invites Patrice Chéreau from 4.11.2010 to 31.01.2011”, <http://www.louvre.fr/en/expositions/louvre-invites-patrice-chereau>, [dostęp online: 20.02.2013].

¹⁶⁹ *Intymność* (2001) została przez Quandta bezpośrednio zaliczona do New French Extremity.

miłością fizjologiczną a zaangażowaniem emocjonalnym, drugi – lękiem przed samotnością, chorobą i śmiercią, trzeci natomiast – obrazem błędnego koła uczuć.

Lekcja ciała

W swoich filmach na pierwszy plan wysunął wieloaspektowość ciała. Chéreau pokazuje zmianę stanu ekspresji wobec ciała: od obiektu pasji, kultu, uwielbienia do zubożenia i obcości oraz od podmiotu uczuć do przedmiotu żałoby (zwłoki) oraz od miłości fizjologicznej, zwierzęcej do miłości duchowej, głębokiej, lub – skrajnie – do całkowitego jej zatracenia lub braku.

Chéreau kładzie nacisk na biologiczne aspekty cielesności: fizjologię, niemoc wobec śmierci, naturalizm, odrzucenie kultury, konwenansów i stereotypów, pierwotne instynkty. Z tej perspektywy analizuje wątki, samotności, śmierci i dosadnej erotyki oraz związki międzyludzkie, kulturowe, tożsamościowe.

Wywodząc się z teatru, stara się całość emocji wyrazić poprzez ciało. Częściej niż współcześni mu francuscy twórcy, nadaje postaciom „piękne” ciała, jak: Bruno Todeschini, Vincent Perez, Asia Argento, Isabelle Adjani, Isabelle Huppert, Romain Duris, Pascal Greggory czy Charlotte Gainsbourg.

Kobiety *contra* mężczyźni

W portretowaniu postaci udało mu się pokazać wartości skrajne. W filmach Chéreau to mężczyźni kochają, są zaangażowani, szalejący z miłości. Związek dwojga ludzi to nie zwieńczenie płomiennego uczucia, a ratunek przed samotnością.

Kobiety u Chéreau za wszelką cenę chcą być wolne, pomimo ograniczeń - formalnych, bądź nieformalnych związków oraz uwikłanych w damsko-męskie relacje fizyczne. Zarówno Margot, Gabrielle, Claire, czy Sonia nie chcą przynależeć, bronią się przed przedmiotowością. W relacjach i związkach partnerskich nie istnieje uwodzenie, zostało zastąpione jedynie przez próby zniewolenia. Kobiety są pozbawione cech stereotypowej „kobiecości”, w sensie emocjonalnym – empatii, wrażliwości, ckliwości. Żądają („po męsku”) konkretności. Bohaterki cechuje skrajny egoizm, są wyłączone, chłodne, ale przez to są najszczerze. Wszystkie cechuje lęk, ale i ogromna odwaga stawienia czoła problemom w pojedynkę, gdyż nawet związek skazuje na samotność, z konieczności lub wyboru. Reżyser często wykorzystuje efekt zbliżenia postaci, by podkreślić samotność, alienację i pustkę bohaterów, nawet w ujęciach zbiorowych.

Chéreau pokazuje świat odczarowany, bez otoczki filmowej cudowności (wyluczając realia przynależne ekranizowanej epoce), w którym ruchliwa, niespokojna kamera, obserwuje negocjacyjne i warunkowe związki, zakleszczone pomiędzy pragnieniami ciała, a rozdarciem moralnym.

Lekcja miłości

Chéreau jest twórcą “ponowoczesnego romantyzmu”, którego głównym założeniem jest połączenie psychologizmu i cielesności, a warstwa uczuciowa jest marginalizowana lub wcale się nie pojawia. Pozornie, we wszystkich jego filmach pojawia się miłość – między małżonkami, partnerami w związku, rodzeństwem, homoseksualna – na ekranie jednak tak naprawdę oglądamy jej brak. Szukamy przyczyny tego braku, jednocześnie analizując pochodzenie namiętności, którego źródło odnajdujemy w biologii, obawach, cierpieniu, zagrożeniu, nihilizmie, zazdrości, zaborczości, czy egoizmie.

Seks w filmach Chéreau to jedna z płaszczyzn komunikacji i jedyna płaszczyzna porozumienia. Stosunki seksualne bohaterów, niemal całkowicie pozbawione są oprawy słownej, ale mimo to są rodzajem informacji, komentarza na temat kolei życia i łączącej ich relacji. Obrazują zagubienie społeczne i upośledzenie komunikacji z drugim człowiekiem. Jednocześnie poziom ciała staje się wyrazem pozajęzykowej wolności wypowiedzenia się i autentyzmu stanu emocjonalności¹⁷⁰.

O filmach

Mężczyzna zraniony (1983)

Historia nastoletniego chłopaka, który po odkryciu własnych skłonności homoseksualnych. Nawiązuje podejrzaną znajomość z drobnym przestępcą, którego zabija w przyпіływie nieokiełznanej chwili namiętności.

Królowa Margot (1994)

Ekranizacja powieści Alexandra Dumasa, pokazująca historię romansu Małgorzaty de Vaillois i Leraca de La Mole na tle krwawych wydarzeń Nocy Świętego Bartłomieja. Ślub Małgorzaty i króla Henryka z Nawarry, przywódcy Hugenotów ma zakończyć falę okrutnych wojen katolików z protestantami, w rzeczywistości jest pretekstem do rozprawienia się

¹⁷⁰Por. K. Gałuszka, *Ciało. Poszukujące, znudzone, uwolnione, nieme*, [w:] *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, red. T. Lubelski, Rabid, Kraków 2004, s. 132.

Katarzyny Medycejskiej z innowiercami. Wybucho rzeź, w której tragiczny finał ma również miłość Margot i de la Mole'a.

Ci, którzy mnie kochają wsiądną do pociągu (1998)

Na łożu śmierci malarz Jean Baptiste-Emmerich stawia warunek „tym, którzy go kochają”. Po jego śmierci wszyscy żałobnicy – krewni, znajomi, spadkobiercy, rodzina gromadzą się na stacji, gdzie mają wsiąść do pociągu mającego zawieść ich na cmentarz w Limoges, na którym artysta ma być pochowany. Podróż staje się (zamierzonym) pretekstem do analizy prawdziwych intencji żałobników oraz stosunków łączących ich ze zmarłym.

Intymność (2001)

Historia pary Jay'a i Claire, których łączy jedynie, zimna seksualna relacja. Nic o sobie nie wiedzą. Spotykają się tego samego dnia tygodnia, o tej samej porze, w wiadomym celu. Nic do siebie nie mówią, poza zdawkowymi uwagami. Po wszystkim Claire wychodzi i wraca do swojego mieszkania. To samo odbywa się co środę. Z czasem spotkania te stają się sensem jego życia. Pewnego razu Claire jednak nie zjawia się, Jay uświadamia sobie, że bardzo mu na niej zależy i nie chce jej stracić. Podejmuje próbę desperackich poszukiwań kobiety, chcąc zdobyć jakieś informacje. W końcu dowiaduje się, że jego kochanka jest aktorką teatralną, ma męża i synka. Z zazdrości zaprzyjaźnia się z mężem Claire i opowiada mu historię wymyślonego przyjaciela i jego kochanki. Wkrótce mąż Claire zaczyna orientować się kim tak naprawdę jest Jay.

Jego brat (2003)

Opowieść o dwóch braciach, którzy nie widzieli się przez dłuższy okres czasu. Żywią do siebie skrywane urazy z przeszłości, związane z orientacją homoseksualną jednego z nich. Pewnego dnia starszy brat, Thomas zjawia się u młodszego, prosząc go o pomoc i opiekę, gdyż cierpi na rzadką i nieuleczalną chorobę krwi. Luc postanawia spełnić ostatnią wolę chorego. Obserwujemy zmaganie się Thomasa z cierpieniem, bólem, i nieuniknioną śmiercią. Prawdziwą lekcję życia przejdzie jednak Luc, którego kilka miesięcy spędzonych z bratem pozwoli na rozliczenie z przeszłością, własnym sumieniem i tożsamością.

Gabrielle (2005)

Historia małżeństwa z wyższych sfer, w którym płomienne uczucie łączące dwoje ludzi dawno się wypaliło. Jean to pewny siebie mężczyzna, mający pieniądze i pozycję

społeczną, a Gabrielle to wykształcona, inteligentna dama z dobrego domu. Czas upływa im jedynie na wystawnych kolacjach i pozorowaniu wizerunku idealnego związku. Tytułowa Gabrielle nie wytrzymuje emocjonalnej fikcji i monotoni życia. Pewnego dnia zostawia na toalecie list, w którym oświadcza, że odchodzi do innego mężczyzny. Jean nie potrafi się z tym pogodzić. Samotność mężczyzny nie trwa jednak długo, gdyż Gabrielle nagle wraca do męża. Oboje zaczynają analizować przyczynę zdrady i odejścia „szczęśliwej” kobiety. Mimo kostiumowych realiów, filmowi temu brak widowiskowego rozmachu przedstawienia, jest on raczej kameralną wprawdzie, psychologiczną grą, portretem sfrustrowanej kobiety, nieustannym stawianiem pytań o przyczynę i przyszłość?

Zagubieni w miłości (2009)

Zagubieni w miłości to dramat trójki ludzi. Daniel i Sonia są parą. Mężczyzna jest bardzo zaborczy w tej relacji, nieustannie stara się kontrolować kobietę, a także natarczywie nakłania ją do sformalizowania związku. Sonia nie wierzy w romantyczną miłość, staje się coraz bardziej oschłą, zaczyna dostrzegać daremność i bezsilność kontynuacji tej znajomości. Trwa jednak u boku Daniela z pragmatycznej wygody. Daniela zaczyna prześladować mężczyznę, który zwrócił na niego uwagę w metrze. Wyznaje mu miłość, nieustannie go obserwuje, by w końcu włamać się do jego mieszkania. Daniel nie radzi sobie z intruzem, a negatywne emocje i zaskakująco podobne metody „okazywania miłości” przenosi na relacje z Sonią. Namiętność i zaborczość stanowią dwie strony – jak się okazuje – tego samego medalu. Historia pokazana jest w sposób achronologiczny, potęguje to wątpliwości bohaterów, ich rozstrój emocjonalny, powodując tytułowe „zagubienie w miłości”.

Filmografia

Ciało i orchidea (1974)

Mężczyzna zraniony (1983)

Królowa Margot (1994)

Ci, którzy mnie kochają wszędzie do pociągu (1998)

Intymność (2001)

Jego brat (2003)

Gabrielle (2005)

Zagubieni w miłości (2009)

Filmy zrealizowane dla telewizji

Judith Therpauve (1978)

La Fausse suivante (1985)

Hôtel de France (1987)

Le Temps et la chambre (1992)

Wozzeck (1994)

Dans la solitude des champs de coton (1996)

ROZDZIAŁ 5

NEW FRENCH EXTREMITY OCZAMI KOBIET

5.1. Kobiety za kamerą

Kobiety w kinie odgrywają rolę szczególną. Kobiety – ikony, które dzięki swojej fizjonomii, talentowi i charyzmie zdołały wedrzeć się w męski świat, by w końcu zdominować ekran. Mam tu na myśli niezapomniane kreacje aktorskie, które niewątpliwie zapisały się na dobre w historii kina. Czas „wyjścia z męskiego cienia” już dawno minął. Kobieta z biernej towarzyszki lub ozdoby głównego bohatera, sama stała się bohaterem pierwszoplanowym. Czasami bohaterem dominującym, muszącym wykonywać męskie zadania i świetnie się w tej roli odnajdującym. W dzisiejszych czasach filmy z głównymi postaciami kobiecymi nie szokują, nie są nawet zaskoczeniem, gdyż stworzono już ich na tyle dużo, że mamy problem z wymienieniem tych najznakomitszych. Dlatego też oprócz filmów nastawionych na kreację wizerunku kobiety (głównie kobiety - produktu), mamy do czynienia z filmami analizującymi kobietę psychikę, całym studium psychologicznym postaci, jej motywów postępowania.

Kobiety kina zdołały pozyskać dominującą pozycję również po drugiej stronie kamery. Praca z kamerą była sposobem wyjścia poza kinowe i artystyczne schematy, ograniczające się do stereotypowego widzenia roli kobiet. Kobieta jako twórca, reżyser mająca wpływ na kreację postaci i świata przedstawionego, prezentuje zupełnie inny punkt widzenia, umożliwiający wypracowanie autorskiego języka, co zauważyły już od końca lat 70. takie teoretyczki filmu jak m.in. Teresa De Laurentis, Laura Mulvey czy Ann Kaplan.

Kino kobiece a Kino kobiet

Pod wpływem zmiany w obszarze kina i feministycznej refleksji teoretyczno – filmowej, działalność kobiet w tej dziedzinie sztuki zaczęła być terminologicznie systematyzowana. Kino kobiece początkowo odnosiło się *stricte* do tematyki filmów, charakteru fabuły, rodzaju kina, który bazując na stereotypach przylgnęła do żeńskiej grupy entuzjastów sztuki filmowej. Określenie to jednak znacznie słyca wkład kobiet w dziedzinę filmu. Całkowicie jednak od podejmowania tej tematyki uciec się nie da, a jest ona w kinie kobiet niepodważalnie znacząca i specyficzna. Należy zaznaczyć, że w tym rozumieniu kino „kobiece” tworzą także mężczyźni, wystarczy wymienić bohaterki Pedro Almodovara, Roberta Altmana czy Quentina Tarantino. Z drugiej strony, mamy natomiast termin „kino

kobiet”¹⁷¹. Pojęcie to ukrywa pod sobą fenomen twórczości kobiet, który został zaadaptowany z angielskiego określenia *woman's cinema*, eksponujące podmiotowość artystki i jej punkt widzenia oraz charakterystyczny styl i próbę wypracowania własnego języka filmowego. „Teoretyczki i reżyserki próbowały różnie nazywać twórcze działania kobiet, mówiąc też w mniej radykalny sposób o dialogu, dyskusji.(...) Chcą budować własną autorską poetykę – alternatywę wobec tradycyjnie pojmowanego kina, być z nim w stałej interakcji”¹⁷².

Jeśli męski punkt widzenia przyjąć za klasyczny, to twórczość kobiet jest wyjściem poza ogólnie przyjętą normę i kanon. Obserwujemy to szczególnie w kinie gatunków. Nie chodzi tu o kompletne odcięcie się od tradycyjnych konwencji, i dychotomiczny podział na gatunki „kobiece” i „męskie”, ale o odnalezienie własnej przestrzeni, w tej dziedzinie sztuki, próbę rozszerzenia perspektywy odbioru i możliwość ponownego odczytania treści filmów, w oparciu o inny (niekoniecznie odmienny) punkt widzenia. W historii kina przypadków takich było wiele. Dialog z kinowym modelem, który możemy nazwać hollywoodzkim, prowadziła awangardzistka Germaine Dulac. Jej filmy były polemiką zarówno z kinem klasycznym, jak i z twórczością francuskich awangardzistów, podjęła próbę przeformułowania awangardy i stworzenia jej kobiecej wersji. Schematom kina hollywoodzkiego lat 40-tych nie podporządkowała się również Maya Deren, stworzyła za to projekty subiektywne, prezentujące osobiste, wręcz intymne wizje świata. „(...) Chodzi po prostu o wykraczanie poza jakikolwiek kanon, ograniczający swobodę kobiecej ekspresji czy dokonujący jej marginalizacji. Podobną heretyczną postawę przyjęły kobiety tworzące w ramach nurtów nowofalowych – jak chociażby Věra Chytilová czy Agnès Varda. Każdy z ich kontrkulturowych, subwersyjnych filmów, w jakiś sposób burzy dotychczasowe konwencje narracji i reprezentacji – zwłaszcza kobiecości”¹⁷³.

Analiza sztuki kobiet jest zazwyczaj podporządkowana kobiecej wizji autorstwa, zmianie paradygmatu i stosowanych środków wyrazu, prowadzenia narracji rozumianej z jednej strony jako strategia filmowania i montażu – z drugiej natomiast - wytwarzania alternatywnych przestrzeni wypowiedzi, zaskakujących rozwiązań konfliktu, a także samej podmiotowości kobiet - jako artystek funkcjonujących w określonym kontekście kulturowym,

¹⁷¹ Periodyzację i charakterystykę kina kobiet opisuje M. Radkiewicz w książce *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.

¹⁷² M. Radkiewicz *Kino kobiet*, rozm. J. Chludzińska, „dwutygodnik.com” 2011, nr 5, www.dwutygodnik.com/film [dostęp online: 28.10.2012].

¹⁷³ Tamże.

konfrontujących się z szeregiem klasycznych wzorców i postaw tak artystycznych, jak i społecznych, tożsamościowych czy osobowościowych.

Spóźniony francuski feminizm

Kino kobiet wyrosło z potrzeby alternatywy dla męskiego spojrzenia. Jak i w innych dziedzinach sztuki, opierało ono swoją formę wyrazu, w dużej mierze na ideach feministycznych, tak Pierwszej jak i Drugiej i Trzeciej Fali. Głośne manifestacje amerykańskich i anglosaskich ruchów feministycznych, początkowo odbiły się echem, by w końcu w sposób równie rewolucyjny rozprzestrzenić się w Europie. We Francji ruch ten pojawił się z niewielkim opóźnieniem, ale to właśnie tam rozpoczęły działalność najsłynniejsze aktywistki na rzecz praw kobiet.

W 1949 roku opublikowano *Drugą pleć* Simone De Beauvoir, jedno z najgłośniejszych i najbardziej kontrowersyjnych dzieł, a zarazem klasyka ruchu feministycznego. Kościół rzymskokatolicki umieścił ją na indeksie ksiąg zakazanych, czym zupełnie nie przejęli się czytelnicy, zapewniając książce już w pierwszym tygodniu od publikacji rekordowe wyniki w sprzedaży. Pozycję De Beauvoir docenili również naukowcy, m. in. Claude Levi – Strauss, wystawiając jej pozytywne opinie. *Druga pleć* ukształtowała poglądy reprezentantów Drugiej Fali Feminizmu, formując podwaliny feminizmu egzystencjalnego¹⁷⁴ (kontynuowanego przez Elizabeth Badinter). Publikacja *Drugiej Płci* zbiegła się w czasie z szeregiem praw uzyskanych przez francuskie kobiety. W 1944 roku otrzymały one prawo głosu, a kilka lat później zrównanie statusu społecznego, zagwarantowanego ostatecznie zapisem w Konstytucji Francuskiej z 1958 roku¹⁷⁵.

W latach 60. i 70. XX wieku kształtowała się tzw. Druga Fala Feminizmu. Działaczki ruchu kobiet, które po raz kolejny zaczęły wychodzić na ulice w celu ostentacyjnej demonstracji poglądów, żądały rozszerzenia swoich praw, nie tylko w kwestii edukacji i prawa głosu, ale również równouprawnienia na rynku pracy, a także wolności indywidualnej. Apogeum tych wystąpień przypadło na maj 1968 roku. Po nich kobiety zaczęły odzyskiwać „kontrolę nad swoim ciałem”, poprzez swobodny dostęp do środków antykoncepcyjnych (1967), legalizację aborcji (najpierw na okres próbny 5 lat, później od 1979 roku – na stałe), oraz uznania prawa do przerwania niechcianej ciąży przez państwowy system opieki

¹⁷⁴ Zob. R. Putnam Tong, *Myśl feministyczna. Wprowadzenie*, tłum. B. Umińska-Keff, J. Mikos, PWN Warszawa 2002, s. 229-237.

¹⁷⁵ Zob. tamże, s. 237-252.

zdrowotnej (1982). W tym samym czasie zyskały również pakiet praw socjalnych m.in. prawo do wynagrodzenia za pracę, możliwość założenia konta bankowego (1965), oraz prawo do rozwodu za obopólną zgodą (1975). Częściej dyskutowano na temat pozycji kobiet we współczesnej Francji¹⁷⁶.

Głośno diskutowanym tematem był także udział kobiet we francuskiej polityce, który na tle statystyk innych krajów europejskich był niesłychanie niski oraz kwestia parytetu kobiet w instytucjach państwowych. We Francji rozgorzała kampania parytetowa, której manifest ukazała się na łamach *L'Express* w 1996 roku, a oficjalnie zakończona została w roku 2000, kiedy parlament zgodził się na zmianę 3 i 4 punktu konstytucji, które od tej pory gwarantowały 50 procentowy udział kobiet na listach partyjnych w wyborach (w 2002 oraz w 2007 roku zdarzały się przypadki nałożenia kar finansowych na partie nie przestrzegające tej dyrektywy, a u których udział kobiet-kandydatek wynosił tylko 10 procent)¹⁷⁷.

Kobiety w kinie francuskim

Francja, która kiedyś budowała intelektualne podstawy feminizmu, okazała się krajem mocno zacofanym jeśli idzie o prawa kobiet. Współcześnie kwestie nierówności są nadal dyskutowane, a udział kobiet w życiu politycznym jest wciąż znikomy. Paradoks polega na tym, że jest to kraj – dzisiaj jeden z najważniejszych w Europie – prezentujący swój ustrój i politykę jako wzór dla stanowienia państwowości innych krajów. O zaniedbane (politycznie) kwestie kobiet aktywnie walczą ruchy feministyczne oraz środowisko artystyczne, zwłaszcza przedstawiciele dziedzin związanych ze sztuką wizualną i filmową, spośród którego silny trzon stanowią francuskie reżyserki. Tak jak w każdej innej dziedzinie, musiały walczyć o zaistnienie w męskim świecie i prawo do wyrażania poglądów. Film jest tą gałęzią sztuki, która daje duży wachlarz możliwości oraz swobodę kreacji, dzięki czemu oba punkty widzenia - męski z kobiecym nawet w ramach jednego nurtu - nie ścierają się a raczej współlistnieją.

Z początkiem lat 90. obserwujemy dużą ilość kobiecych debiutów, ale jest to raczej przypadkowa tendencja na tle wszystkich debiutantów, kończących francuskie szkoły

¹⁷⁶ Zob. R. Célestin, E. Dalmolin, I. de Courtivron, *Introduction*, [w:] Célestin, Dalmolin and de Courtivron (eds.), *Beyond French Feminisms: Debates on Women, Politics and Culture in France, 1981–2001*, New York: Palgrave Macmillan, 2003, s. 3.

¹⁷⁷ C. Lambert, *French Woman In Politics: The Long Road to Parity*, <http://www.brookings.edu/research/articles/2001/05/france-lambert> [dostęp online: 17.11.2012].

filmowe. W czasie kiedy kobiety walczyły o parytety w polityce, w kinematografii również nie było im łatwo. Młode reżyserki próbowały zaistnieć w środowisku artystycznym. Początkowo jako aktorki, nierzadko statystki, później jako asystentki reżyserów, scenarzystki, gromadząc w tym czasie materiały do swoich pierwszych filmów oraz poszukując sponsorów. Niektóre projekty, były realizowane długo po ukończeniu edukacji filmowej, inne w ogóle nie doszły do skutku (start w środowisku filmowym jest zapewne bółączką każdego absolwenta, nie tylko reżysera-kobiety).

W latach 90. francuskie reżyserki były autorkami w pełnym tego słowa znaczeniu. Czuwały nad każdym szczegółem realizowanego projektu, począwszy od scenariusza, dobór aktorów po końcowy montaż i ścieżkę dźwiękową. Wyróżniały się dyscypliną na planie (doświadczenie z czasów, kiedy same grywały w filmach) oraz szczególną współpracą z aktorami. Jako że kino francuskie uchodziło wówczas za niezwykle wyzwolone, pozwoliło im na to, co w innych krajach dopiero w mainstreamie kiełkowało – na swobodę twórczą.

Filmowanie kontrowersyjnych tematów z punktu widzenia kobiety, nawet jeśli tenże punkt widzenia był szalenie niewygodny dla odbiorców i krytyków i zdecydowanie odbiegał od wyobrazonego stereotypu. Francuskie autorki podejmowały tematy kina zaangażowanego, czasami wręcz socjalne. Przekraczały granice dobrego smaku. Wzbudzały kontrowersje nawet w artystycznych ruchach awangardowych. Nieuchronnie zmierzały w stronę New French Extremity, kolejne filmy tworząc już w tej estetyce. Wkrótce takie nazwiska jak Breillat, Denis, stały się powszechnie znane i regularnie zaczęły pojawiać się na festiwalach filmowych. Szybko dołączyły do nich kolejne młode reżyserki, debiutujące absolwentki szkół filmowych, które doskonale odnajdywały się w nowym, kontrowersyjnym nurcie, co pokazuje przykład Mariny de Van.

Przełomowy rok 2008

Po 2000 roku francuskie kino zauważalnie zyskuje profil kobiecy. Swoje filmy zaczynają pokazywać - z jednej strony młode reżyserki, które funkcjonowały do tej pory w środowisku jako scenarzystki czy aktorki oraz doświadczone już autorki, które debiuty, mniej lub bardziej głośne, miały już dawno za sobą, a które na nowo odnalazły się w kinie popularnym. W tym czasie twórczość ich oscyluje wokół gatunków (lub na ich pograniczu) stereotypowo kobiecych, jak melodramat, romans czy komediodramat. Trzon filmu stanowił jednak temat, którego głównym bohaterem zawsze jest kobieta.

W czasie, gdy telewizja stała się medium powszechnym i zaczęła kształtować gusty odbiorców, na fali zalewania rynku romantycznymi serialami, w całej Europie, a we Francji

szczególnie, gatunki filmowe „z happy endem” przeżywają renesans, a swoim twórcom przynoszą ogromną popularność i gwarantują bytność na czerwonym dywanie. Atutem tych produkcji jest również obsada. Nierzadko spotykamy się z nazwiskami, jak Juliette Binoche, Catherine Deneuve, Emmanuelle Beart, Audrey Tautou, Valeria Bruni-Tedeschi, Jean Reno, Daniel Auteuil, które kojarzone są z międzynarodowymi produkcjami. Apogeum to przypada na rok 2008, ale cała pierwsza dekada XXI wieku, owocuje premierami takich reżyserek: Agnès Jaoui, *Gusta i guściki* (2000), *Opowiedz mi o deszczu* (2008), Nicole Garcia, *Przeciwnik* (2001), *Selon Charlie* (2006), Annie Fountaine, *Choco Chanel* (2009), Noémie Lvovsky, *Uczucia* (2003) *Przetańczyć życie* (2007), Josiane Balasko *Klientka* (2008), Diane Bertrand *Baby Blues* (2008), Colline Serreau *Spadek z problemem* (2005), Danièle Thompson *Mężczyzna moich marzeń* (2002), *Krzesła orkiestry* (2006), *Zmiana planów* (2009), Laetitia Colombani, *Z miłości do gwiazd* (2008). Filmy te pozwoliły im zyskać rozgłos i odnieść sukces komercyjny, nie tylko we Francji, ale i w całej Europie, a nierzadko też i na świecie. Fala sukcesów kobiet w kinie nie dziwiła. Doskonale wyczuły moment – wykorzystały popularność gatunku by zadowolić gusta publiczności.

Większość filmów kręconych przez kobiety była właśnie o kobietach. Koncentrowała się na ich poglądach, problemach, zawodach, życiu w społeczeństwie przesycanym stereotypami i zdominowanym przez mężczyzn, a także na wyzwaniu siebie, prawie do pożądania i niezrealizowanych pragnieniach. Coraz częściej poruszane były (nawet w filmach gatunkowo lekkich, popkulturowych) ważne kwestie kobiecości lub jej identyfikacje tożsamościowe. Filmy te można podzielić na cztery grupy:

- walczące z przełamywaniem stereotypów płciowych, ośmieszające je
- identyfikujące tożsamość kobiety z rolami żony, matki, kochanki, siostry
- prezentujące kobietę w opozycji do mężczyzny (w społeczeństwie i zawodowo),
- osławiające społeczeństwo z „innymi” i nierównościami społecznymi oraz walczące z dyskryminacją (kwestie rasowe, odmienności seksualnej, multikulturowości, dyskryminacja polityczna i administracyjna)

Coraz częściej we współczesnym kinie francuskim perspektywa widzenia kobiet nie jest spłaszczona, portretuje się kobiety w różnym wieku, o różnych cechach charakteru, w różnych nastrojach, na różnych stanowiskach, z różnych warstw społecznych. Kino dało kobietom możliwość wyjścia z cienia mężczyzny, zrównanie statusu. Tematyka tego kina skoncentrowana była na kobietach zajmujących wysokie stanowiska, dominujących osiągających sukces, bezproblemowo wchodzących w role męskie – samowystarczalnych.

Rekonstrukcja kobiecej wizji kina

Statystyki wskazują, że we współczesnym kinie francuskim procentowy udział kobiet przewyższa inne kinematografie, zarówno w dziedzinie reżyserii filmów, jak i na dalszym etapie tworzenia, niezależnie czy mówimy o debiutach, czy o kolejnych produkcjach.

„Zwraca uwagę fakt, że sytuacja niezaprzeczalnie zmienia się na korzyść kobiet: od znikomego udziału kobiet w przemyśle filmowym na początku lat 50., przez kilkuprocentowy w latach 80., do około jednej piątej całości przemysłu filmowego w latach 90. Dzisiaj kobiety są odpowiedzialne za jedną trzecią wszystkich filmów wyprodukowanych we Francji”¹⁷⁸.

Pod koniec dekady, obserwujemy powrót do założeń i pojęć kina kobiet, w znaczeniu historycznym i pojęciowym. Do tej pory film, jako dziedzina sztuki, utożsamiany był z męskocentrycznym punktem widzenia. Poprzez działalność kobiet, zmieniła się optyka. Kino kobiece ewoluje, nie ogranicza się już do tematyki *stricte* feministycznej, zaangażowanej, walczącej o prawa kobiet, pokazującej ucisk i ciągle utożsamianie ich ze statusem ofiary.

Dla wielu krytyków i twórców, a także widzów, w potocznym rozumieniu zarówno „kino kobiece”, jak i „kino kobiet”, to termin – stygmat, mający współcześnie całkowicie inne znaczenie¹⁷⁹, a używanie go w odniesieniu do aktualnie powstałych filmów, wytwarza pejoratywne konotacje, dlatego reżyserki, będące potencjalnymi przedstawicielkami tego rodzaju kina, często odżegnują się od niego¹⁸⁰.

5. 2. Pożegnanie z Afryką. Twórczość Claire Denis

Claire Denis urodziła się w 1948 roku w Paryżu. Mimo iż urodziła się we Francji, dzieciństwo spędziła podróżując po Afryce m. in. Burkina Faso, Somalii, Senegalu, Kamerunie, Dżibuti. Powodem częstej zmiany miejsca zamieszkania (średnio co 2 lata) był zawód ojca, który był urzędnikiem państwowym (administratorem kolonialnym¹⁸¹). Jej ojciec był niezwykle utalentowany lingwistycznie, znał kilka afrykańskich języków, wraz z

¹⁷⁸ C. Tarr, B. Rollet, *Cinema and the Second Sex: Women's Filmmaking in France in the 1980s and 1990s*, Continuum, New York 2001, s. 1.

¹⁷⁹ Por. M. Radkiewicz, *Władczynie spojrzenia...* dz. cyt., s. 28-31.

¹⁸⁰ Swoje stanowisko zaczęła głośno wyrażać Marina de Van, stanowczo podkreślając indywidualność stylu i odcinając się od klasyfikacji w nurcie *Femine-* czy *Women's Cinema*.

¹⁸¹ H. Eyre, *Claire Denis on filmmaking and feminism*, „Prospect 21”, 21. 06. 2010, <http://www.prospectmagazine.co.uk/2010/06/loving-the-lost-and-monstrous> [dostęp on line 27.11.2012].

dialektami i był gorącym zwolennikiem niepodległości narodów Afryki¹⁸². Ojciec kładł szczególny nacisk na naukę geografii, próbując zaszczyć w córkach zamiłowanie do podróży, do obcych krajów oraz tolerancję wobec ludzi innej rasy, kultury czy wyznania.

Doświadczenia okresu dziecięcego przyczyniły się do zainteresowania tożsamością narodową, mniejszościami etnicznymi i spuścizną francuskiego kolonializmu, co zostało odzwierciedlone w jej pierwszych filmach¹⁸³. Dorastanie w Afryce Zachodniej sprzyjało również jej intelektualnemu rozwojowi - uwielbiała czytać (zwłaszcza kryminały¹⁸⁴) i oglądać stare wojenne filmy. W wieku 14 lat przeniosła się wraz z matką i siostrą na przedmieścia Paryża, gdyż rodzice postanowili by dzieci ukończyły naukę we Francji¹⁸⁵. W wieku 17 lat wróciła, by dokończyć naukę w szkole w Senegalu. Denis twierdziła, że dzieciństwo spędzone w Afryce dało jej „poczucie cudu” i realizacji marzeń: „Kiedy wróciłam do Francji, zdałam sobie sprawę, że widziałam rzeczy, których inne dzieci nie widziały – słonie, zebry, pustynię, a o których marzyły, a ja miałam okazję zobaczyć je na własne oczy”¹⁸⁶.

Jest jednym z najodważniejszych głosów artystycznych współczesnego francuskiego kina. Jak wielu filmowców, zanim dotarła do tej dziedziny sztuki, zajmowała się naukami ścisłymi - studiowała ekonomię. Rzuciła ją jednak, by za namową męża¹⁸⁷ rozpocząć studia w szkole filmowej, trafiła do Institut des Hautes Etudes Cinematographiques, którą ukończyła w 1971 roku¹⁸⁸. Po skończeniu szkoły filmowej asystowała przy projektach takich twórców jak: Dušan Makavejev, Costa-Gavras (*Hanna K.* 1983), Jaques Rivette, Jim Jarmusch (*Poza prawem*, 1986) czy Wim Wenders (*Paris, Texas*, 1984, *Niebo nad Berlinem*, 1987). „To wtedy tak naprawdę zakochałam się w kinie (...) Zaczynałam uwielbiać ten cały proces organizacji technologii, aktorów, ekipy. Jest to dla mnie doświadczenie sztuki w działaniu”¹⁸⁹.

¹⁸² Jej ojciec był osobistym przyjacielem Felixa Houphouët-Boigny – pierwszego prezydenta Wybrzeża Kości Słoniowej.

¹⁸³ Zob. M. Beugnet, *Claire Denis*, Manchester University Press 2004, s. 8.

¹⁸⁴ A. Ancian, *Claire Denis: An Interview*, „Senses of Cinema” 12.12. 2002, http://sensesofcinema.com/2002/23/denis_interview/, [dostęp on line 28.11.2012].

¹⁸⁵ M. Beugnet, dz. cyt., s. 14.

¹⁸⁶ A. Hussey, *Claire Denis: For me film-making is a journey into the impossible*, „The Observer”, 4.07.2010, <http://www.guardian.co.uk/film/2010/jul/04/claire-denis-white-material-interview>, [dostęp on line: 4.12.2012].

¹⁸⁷ Wyszła za męża w wieku 19 lat (obecnie jest rozwódką). Początki jej kariery pobytu i praca na planie, asystowanie przy filmach innych reżyserów były całkowicie finansowane przez jej męża.

¹⁸⁸ A. Ancian, dz. cyt., [dostęp online: 28.11. 2012].

¹⁸⁹ A. Hussey, dz.cyt., [dostęp online: 4. 12. 2012].

Od 2002 roku Denis jest profesorem filmu w Szwajcarskiej Wyższej Szkole Europejskiej w Saas-Fee.

Denis zadebiutowała w 1988 roku filmem *Czekolada* (*Chocolat*), będącym portretem niemocy świata postkolonialnego. Od tego momentu wyraźnie zaznacza własne obszary, które w kinie najbardziej ją pociągają. *Czekolada* (*Chocolate*, 1988) została bardzo dobrze przyjęta, zarówno przez widzów, jak i krytykę. Dostała nominację do nagrody Złotej Palmy na Festiwalu w Cannes w 1988 roku. Kolejnymi filmami: *Nenette i Boni* (*Nénette et Boni*, 1996), nagrodzonym Złotym Leoparden na MFF w Locarno w 1996 roku, *Piękną pracą* (*Beau travail*, 1999), wyróżnionym na festiwalach w Rotterdamie czy Berlinie, *Głodem miłości* (*Trouble every day*, 2001), nominowanym w kategorii Najlepszy film na festiwalu w Sitges w 2001 roku, udowodniła, że jest jedną z najważniejszych przedstawicielek, współczesnego francuskiego kina.

Styl

Cechą charakterystyczną stylu autorskiego Denis jest tworzenie historii na bazie własnych doświadczeń. Dodając swoim filmom element autobiograficzny, potęguje w widzu poczucie autentyczności przeżywania właściwych emocji.

Denis stanowczo odrzuca konwencje kina hollywoodzkiego, mimo iż korzysta ze schematów gatunkowych. Do jej ulubionych gatunków możemy zaliczyć horror (*Głód miłości*), romans (*Piątkowa noc*) i dramat (*Piękna praca*), nierzadko również sytuuje historie na pograniczu tych gatunków. Sprzeciwia się również klasycznej konstrukcji narracji w kinie.

Eksperymentuje z obrazami, zacierając granice pomiędzy światem realnym, a marzeniami sennymi. Jej prace zwykle krytycy określają mianem „pryzmatycznych”. Pasują one idealnie do twórczości marzycielskiej, eliptycznej, wręcz oderwanej od realizmu. Podejście do rzeczywistości jest rozpatrywane z różnych punktów widzenia. Konfrontuje prawdziwe doświadczenie z kinowym sposobem (możliwością) jego przedstawienia, który zawsze stara się bardziej ukryć niż ujawnić. Sen może otworzyć nowy punkt widzenia, horyzont: „Zawsze chciałam zrobić film epicki. Kocham epickie przygody, tak samo jak uwielbiam podróżować. Epicka przygoda może cię zabrać w podróż do miejsca w którym nigdy nie byłeś. To dlatego kocham kino Davida Leana. Kiedy zechcesz zobaczyć *Córkę Ryanayan's albo Lawrence'a z Arabii*, on weźmie cię w podróż i nigdy do końca nie będziesz wiedział gdzie to się dzieje i co to w ogóle ma znaczyć. Tego rodzaju kina już nie ma.

Zmieniła się technologia. Era cyfrowa oznacza też, że pieniądze się skończyły. Ale ambicją dla filmowca wciąż jest móc zabrać widza w zupełnie nowe miejsce”¹⁹⁰.

Jej filmy pełne są intertekstualnych odniesień do literatury i innych filmów. Denis przyznała publicznie że jest wielbicielką Franza Fantona¹⁹¹. Fanton był psychiatrą z Martyniki, który nienawidził francuskiego kolonializmu. W swoich najbardziej znanych książkach *Les damnés de la terre* (*Wretched Ziemi*) i *Peau noire, Maski Blancs* (*Black Skin, White Masks*), twierdził, że kolonializm był formą przemocy psychicznej, który zniszczył tożsamość jednostkową skolonizowanych. Denis czytała Fantona, gdy miała 14 lat. Odnalazła w jego dziełach katastrofalne wizje znaczenia cywilizacji europejskiej, m. in. degradacja poczucia wstydu i upokorzenia, które podobnie wpływa na obie strony, zarówno kolonizatorów jak i skolonizowanych, przynosząc jednak odmienne skutki w zachowaniu. „Dorastałam czytając głównie powieści detektywistyczne oraz klasyczny kanon szkolny. Później podziwiałam powieści Duras, a w szczególności sposób w jaki opuszcza kluczowe dane, co powoduje, że zawsze trzeba odgadywać znaczenie. Przeczytałam też Bataille’a, który był przyjacielem Duras i dobrym filozofem, opowiadał on o życiu, opisywał je tak jak ono naprawdę wygląda. Zawsze staramy się zrozumieć świat i siebie ale nigdy nie pytamy o sens naszego życia. Literatura i film powinny to odzwierciedlać”¹⁹².

Opracowała niezwykle indywidualny styl, bazujący na przedłożeniu ponad poziom dialogu, efektów wizualnych i dźwiękowych. Bardzo ważną rolę w jej filmach pełni muzyka, niezależnie od tego, czy są to całe motywy muzyczne stworzone specjalnie na potrzeby filmu, czy piosenki popowe znanych zespołów. Do współpracy zaprasza często Abdullaha Ibrahima oraz brytyjski zespół Tindersticks.

Denis starannie dobiera tytuły do swoich filmów. Mają one być wstępem, zapowiedzią do całej historii oraz zmusić widza do refleksji i późniejszej konfrontacji nad obejrzanymi obrazami. Tytuły jej filmów są zawoalowanym kluczem do uchwycenia sensu filmu. Nie zawsze jednoznacznym np. *Chocolat*, *White material*, *35 Rhums*.

Jest zwolenniczką procesu tworzenia: „szybkie fotografowanie, wolna edycja”. Nie przywiązuje aż tak wielkiej uwagi do pracy na planie, a większość czasu spędza w montażowni, tam na nowo reorganizuje porządek scen skryptu, poprawia je, wzbogaca historię, czasami nadając jej w ten sposób nowy sens. Jej technika montażu jest porównywana

¹⁹⁰ Tamże, [dostęp online: 4.12.2012].

¹⁹¹ Tamże.

¹⁹² Tamże.

do improwizacji, ale całe projekty zyskują zawsze najwyższe opinie, gdyż zrealizowane są z ogromną dbałością o szczegóły techniczne. Przez krytyków jest uznawana za najbardziej „technicznego” reżysera, a bywa nazywana dokumentalistą historii Francji XXI wieku. „Nie interesują mnie w ogóle teorie na temat kina. Interesują mnie obrazy, ludzie i dźwięk. Jestem naprawdę bardzo prostą osobą”¹⁹³.

Podstawą procesu tworzenia filmu jest współpraca. Znaczenie współpracy widać na każdym etapie realizacji projektu: „Każdy film staje się związkiem... a to jest właśnie to, co w życiu najważniejsze, relacja”¹⁹⁴.

Korzysta z wszystkich właściwości kamery, ale fascynuje ją element statyczności jak w aparacie fotograficznym. Wykorzystuje pełne plany i długie ujęcia tworząc jak gdyby ramki. Filmuje schematami: statyczna kamera, powolny najazd, aż do zbliżenia - w ten sposób portrety twarzy jej bohaterów lepiej wyrażają problemy i emocje. Dużo uwagi poświęca pracy z aktorem. Do swoich filmów starannie dobiera obsadę. Ma jednak szczególnych aktorów, z którymi stale współpracuje, a którzy idealnie wpisują się w jej autorską wizję kreowania postaci, tacy jak Isaach Bankole, Beatrice Dalle, Vincent Gallo, Alex Descas, Gregoire Colin. Podobnie jest z resztą ekipy, z którą współpracuje na stałe: pisarzem Jean-Pol Fargeau, kompozytorem Stuartem Staples oraz operatorką Agnes Godard.

Bardzo ważna w procesie budowy postaci jest również estetyka przestrzeni. Człowiek jest przedmiotem w przestrzeni, na którego wpływają: pogoda, otoczenie, krajobraz, przyroda, kolor. Tło, oprócz estetycznej, spełnia również funkcję cichego, drugoplanowego aktora, wchodzi w interakcje z bohaterem, oddziałuje na jego nastroje i emocje.

Denis nie boi się podejmowania trudnych tematów. Seks, orientacja seksualna, kanibalizm, okrutne morderstwa, polityka, problemy rasowe, a czasami nawiązania tematyczne do tych wszystkich kwestii naraz to jej chleb powszedni. W swoich filmach opowiada historie osób społecznie wykluczonych, a w kinie głównego nurtu niemal nieobecnych – mniejszości seksualnych, czarnoskórych imigrantów, uchodźców. Obrazy Denis są pełne nieklamanej sympatii, zrozumienia solidarności z grupami marginalizowanymi, przez co chce zakwestionować niszczącą dominację rasy białej i kultury europejskiej.

¹⁹³ Tamże, [dostęp online: 10.12.2012].

¹⁹⁴ M. Ratner, *Movin Towards the Unknow Other: An Interview with Claire Denis*, “Cineaste Magazine” Winter 2010 (24.11.2010), s. 36.

Krytycy dopatrują się w jej filmach zainteresowania dramatami ludzkości, tematami społecznymi, uniwersalnymi i powszechnymi. Tymczasem Denis mówi przewrotnie, że stara się, by jej kino odzwierciedlało jej marzenia: „Marzę o wielu rzeczach. Martwię się o normalne sprawy, o które martwi się każdy – moi rodzice są starzy, a mój ojciec jest schorowany. Moja matka jest twarda, ale on już nie. Martwię się o moje zdrowie, i zdrowie tych, których kocham. Jestem człowiekiem, a moje sny są o tych wszystkich rzeczach, nie zawsze są dobre, ale nie zawsze też są złe”¹⁹⁵.

W prostocie i nieskomplikowanym myśleniu tkwi idea kina Denis. Fascynuje ją intymność i słabość ludzkich relacji, stara się nie kategoryzować i nie oceniać, a jedynie opisywać te doświadczenia. Sięga po najbardziej skrajne tematy, które wzbudzają ekstremalne emocje, takie jak przemoc rozumiana na wiele sposobów, przede wszystkim ta dosłowna, ale również w warstwie dialogowej i metaforycznej, cielesność i burzliwa seksualność oraz tendencje do popełniania zła. Dzięki tej tematyce, jej twórczość znalazła się wśród filmów reżyserów New French Extremity. Zakres dokonań Denis w dziedzinie filmu jest bardzo szeroki, świadczy to o tym, że jest kobietą myślącą o świecie i jego problemach i że jest w pełni świadoma swojego w nim miejsca.

O filmach

W *Czekoladzie* (*Chocolat*, 1988) akcja rozgrywa się w jednej z francuskich kolonii w latach 20. Pewna kobieta wraca po latach do Afryki, by odwiedzić swój rodzinny dom. Poprzez retrospekcje wspomina lata dzieciństwa spędzone na kolonialnym posterunku. Tu poznajemy Protee, afrykańskiego służącego, wykorzystywanego przez jej rodziców i przybyłych gości. W tym filmie warstwa wizualna, bardziej niż słowna, jest areną międzyrasowych napięć i konfliktów oraz ukazaniem nierównego stosunku zwykłych obywateli wobec władzy. Denis sugeruje, że niewiele zmieniło się w koloniach od tamtej pory. Kontynuując tematykę Kamerunu, nakręciła dokument *No Man Run* (1989). Była to relacja z pierwszej trasy koncertowej zespołu Les Brulees Tetes.

Nadal badała postawy postkolonialne w nowoczesnej metropolii w *Bez strachu przed śmiercią* (*S'en fout la mort*, 1990). Ten niezwykle prosty formalnie i klaustrofobiczny film, przedstawia historię dwóch mężczyzn żyjących gdzieś na obrzeżach Francji, zajmujących się tajną organizacją nielegalnych walk kogutów. Motywem przewodnim jest problem

¹⁹⁵ A. Hussey, dz. cyt., [dostęp online: 9.12.2012].

przemieszania kulturowego, rozwarstwienia społecznego i wynikających z tego konfliktów na tle rasowym.

Podobną tematykę porusza w filmie *Nie mogę spać* (*J'ai pas sommeil*, 1994). Obok wątku kryminalnego, związanego z poszukiwaniami seryjnego mordercy kobiet, uwydatniła jak bardzo negatywny wpływ na życie emigrantów mogą mieć różnice kulturowe. Stają się przyczynkiem problemów zawodowych, napięć w rodzinie i nieporozumień. Swoją refleksję na temat rodziny i wzajemnych relacji jej członków pogłębiła w kolejnym filmie *Nenette et Boni* (1996). Skomplikowane relacje rodzinne i trudne charaktery rodzeństwa, zostają wystawione na próbę, w momencie gdy brat przyjmuje młodszą siostrę pod swój dach. Sytuacja pogarsza się jeszcze bardziej, kiedy dowiaduje się, że dziewczyna jest w ciąży. Refleksyjna historia o życiu, dojrzałości, hierarchii wartości i tym, co naprawdę się liczy.

Kolejny film *Piękna praca* (*Beau travail*, 1998) przyniósł Denis międzynarodowy sukces. Film opowiada o historii byłego żołnierza Legii Cudzoziemskiej. Wspomina on dawne lata blasku i chwały oraz swoje sukcesy w wojnie o Dżibuti. Wojsko wychowało go na przykładowego żołnierza, kierującego się zasadami i surową dyscypliną. Jego życie zmienia się w momencie, gdy w jednostce pojawia się nowy żołnierz. Główny bohater staje się zazdrosny o umiejętności, odwagę i poświęcenie, a także o wygląd fizyczny nowego rekruta, co powoduje w nim frustrację połączoną z fascynacją, a w konsekwencji doprowadza do tragicznych wydarzeń. Denis demaskuje skłonności homoseksualne „prawdziwych” mężczyzn, obnaża ich słabości, koncentruje erotyczne napięcie na męskiej relacji, uwrażliwia na dotyk, ruchy i gesty.

W 2001 roku na festiwalu w Cannes Denis pokazała *Głód miłości* (*Trouble every day*, 2000) Młoda amerykańska para spędza miesiąc miodowy w Paryżu, jednak mąż zamiast skupić się na nowo poślubionej małżonce, obsesyjnie poszukuje doktora, z którym kiedyś prowadził tajemnicze badania. Sceny seksualnego kanibalizmu obrazują brutalną przemoc pożądania. Denis zszokowała nimi jury i publiczność. Film został określony przez krytykę jako „studium gwałtownej poetyki pragnienia”, ale zarzucano mu zacieranie granicy między gatunkami wysokimi a niskimi.

Zupełnie inny charakter intymnej relacji ukazuje w filmie *Piątkowa noc* (*Vendredi soir*, 2002). Młoda mieszkanka Paryża w drodze na spotkanie z przyjaciółmi, utyka w korku ulicznym wywołanym strajkiem komunikacji publicznej. Z wnętrza swojego samochodu zaczyna obserwować przechodniów, jej uwagę zwraca jeden z mężczyzn, on również ją dostrzega. Kobieta zaprasza go do samochodu. Spędzają ze sobą namiętną noc, podczas której komunikacja między nimi jest oparta wyłącznie na spojrzeniach.

Następny film, *Intruz (L' Intrus, 2004)* był inspirowany autobiograficznym esejem Jean-Luc'a Nancy. Historia opowiada o mężczyźnie, oczekującym na przeszczep serca, który po wielu latach pragnie odnaleźć dawno niewidzianego syna. Denis obrazuje poetyckie doświadczenie podróży „w poszukiwaniu człowieka” (dosłownie i w przenośni), oraz stawia pytanie o jej etyczny aspekt.

W kolejny swój film Denis wplątała wątek autobiograficzny. *35 kieliszków rumu (35 Rhums, 2008)* opowiada o wspólnym życiu owdowiałego ojca i córki. Troszczą się o siebie nawzajem, a miłość wyrażają poprzez zwykłe, codzienne, rutynowe czynności. Denis pokazuje życie i dylematy oscylujące wokół uczuciowości i niewielkich konfliktów, ale jakby funkcjonowały gdzieś poza realnym światem. Subtelna historia o pełnej wyrzeczeń, bezgranicznej miłości.

Akcja ostatniego (jak dotąd) filmu Denis, *Białej Afryki (White material, 2009)*, rozgrywa się w Kamerunie targanym zamieszkami i wojskową `rewoltą. Wewnątrz tych walk znalazła się` rodzina Marii. Odważna biała kobieta, pomimo niebezpieczeństwa, odmawia opuszczenia swojej plantacji kawy. Polityka staje się tłem dla wewnętrznego konfliktu Marii - porzucenie domu i gospodarstwa było by poddaniem się i wyrazem słabości. Inne zdanie na ten temat ma jej były mąż, który w tajemnicy przed żoną organizuje ucieczkę do rodzinnej Francji. Denis powraca do kina o Afryce by rozprawić się z kwestiami nierówności rasowej, klasowej, światem chaosu i nędzą.

Filmografia

Filmy krótkometrażowe

Man No Run (1989)

Keep It for Yourself (1991)

Przeciw zapomnieniu (segment *Pour Ushari Ahmed Mahmoud*, Soudan 1991)

À propos de Nice, la suite (1995)

10 minut później: wiolonczela (segment: *Vers Nancy*, 2002)

Vers Mathilde (2005)

To the Devil (2011)

Filmy pełnometrażowe

Czekolada (1988)

Bez strachu przed śmiercią (1990)

Nie mogę spać (1994)

Nenette i Boni (1996)

Piękna praca (1999)

Głód miłości (2001)

Piątkowa noc (2002)

Intruz (2004)

35kieliszek rumu (2008)

Biała Afryka (2009)

Les Salauds (2013)

5. 3. Bajki tylko dla dorosłych Catherine Breillat

Catherine Breillat urodziła się w 1948 roku w Bressuire, a dorastała w Niort. O tym, że zostanie pisarką i reżyserką zdecydowała bardzo wcześnie, bo już w wieku 12 lat po obejrzeniu *Wieczoru kuglarzy* (1953) Ingmara Bergmana¹⁹⁶. Swoją karierę filmową rozpoczęła od studiów aktorskich w Yves Furet w Studio d'Entraînement de l'Acteur w Paryżu, wraz ze swoją starszą siostrą, Marie Hélène, w 1967 roku. Obecnie jest profesorem kina autorskiego w European Graduate School EGS w Saas-Fee w Szwajcarii¹⁹⁷, prowadziła również wykłady i seminaria w La Fémis w Paryżu, Columbia University oraz City College of New York. Równolegle do kariery reżyserki, przebiegała jej droga pisarska. W wieku 17 lat opublikowała swoją pierwszą powieść *L'Homme facile* („Easy Man”¹⁹⁸). Ze względu na treść, francuskie władze wprowadziły ograniczenia wiekowe dla czytelników poniżej 18 roku życia. W tym samym roku zadebiutowała, obok swojej siostry, w roli Mouchette w filmie *Ostatnie tango w Paryżu* (1972) Bertolucciego. Na swoim koncie ma jeszcze kilka ról, także u innych reżyserów, m. In. u Claude Berri w *Gospodi* (2002), czy u Eduarda Molinaro w horrorze *Dracula père et fils* (1976).

W 1975 roku na podstawie jej czwartej powieści „Le Soupirali” powstał film pod zmienionym tytułem *Une vraie jeune fille*. Pojawiły się jednak problemy z jego wejściem na ekrany. Producent, który był odpowiedzialny za finansowanie projektu zbankrutował i w związku z tym, dystrybutor filmu - firma „Artedis” wstrzymała udostępnienie kopii na ponad

¹⁹⁶ A. Bielak, *Lepsza część mnie – wywiad z Catherine Breillat*, Wenecja 6.09.2012, <http://www.stopklatka.pl/wywiady/wywiad.asp?wi=69002>, [dostęp online: 13.12.2012].

¹⁹⁷ Oficjalny profil reżyserki na stronie internetowej The European Graduate School, <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/>, [dostęp online: 13.12.2012]

¹⁹⁸ A. Bielak, dz. cyt., [dostęp on line: 13.12.2012].

20 lat. W oficjalnym oświadczeniu podano, że wstrzymuje się dystrybucję ze względu na niecenzuralne treści prezentowane w filmie. W wyniku tych zawilości, debiut Breillat wszedł na ekrany dopiero w 2000 roku, po 25 lat od jego ukończenia. Problemy z cenzurą miała niemal za każdym razem na etapie dystrybucji swoich filmów. Jej drugi film *Nocny wrzask* (*Tapage Nocturne*, 1988) został w całości dopuszczony do rozpowszechniania, ale jedynie dla widzów powyżej 18 roku życia. Prawdziwa burza wybuchła w związku z filmem *Romance* (1999), który został objęty cenzurą międzynarodową, w niektórych krajach całkowicie zakazany, a w pozostałych, które dopuściły jego wyświetlanie, zyskał kategorię X. Na podstawie jej własnej powieści „Pornocratie”, była oparta również *Anatomia piekła* (*Anatomie de l'enfer*, 2004), kontrowersyjny dramat psychologiczny, przy którym po raz kolejny zetknęła się z nieprzychylnością oka cenzury, z udziałem męskiej gwiazdy filmów porno – Rocco Siffredim .

Oprócz aktorstwa, reżyserii i pisania powieści, regularnie pisze scenariusze do filmów innych twórców, takich jak: Maurice Pialat (*Police*, 1985), Federico Fellini (*And the ship sails on*, 1983), Liliana Cavani (*The Skin*, 1981).

Mimo bulwersujących treści, filmy Breillat były wielokrotnie pokazywane i nagradzane na międzynarodowych festiwalach, m.in. w Berlinie, Cannes, Rotterdamie, Locarno, czy Filadelfii.

Styl

Nazywana jest największą prowokatorką współczesnego kina francuskiego. Od swojego debiutu *Młodej dziewczyny* (*Une vraie jeune fille*, 1976), konsekwentnie przekracza granice w obnażaniu kobiecości i pokazywaniu jej nieskrępowanej seksualności na ekranie. Zakres tematów jakie prezentuje w swoich filmach jest bardzo szeroki: od młodzięcej obsesji utraty dziewictwa (*Młoda dziewczyna*, 1975; *Rozmiar 36 dziewczęcy*, 1988), przez kobiecy masochizm (*Romance*, 1999), związek starszej kobiety z młodszym mężczyzną (*Idealna miłość!* 1996; *Krótki rejs*, 2001), aż po problemy płci i rywalizacji między rodzeństwem (*Moja siostra*, 2001). W swoich ostatnich projektach zmienia estetykę, z realnej na baśniową, wykorzystując konwencje do podkreślenia tematyki, skoncentrowanej wokół obsesji seksualności i kobiecości.

Breillat szukała inspiracji filmowych we włoskim neorealizmie, zwłaszcza jeśli chodzi o technikę filmowania. Preferuje długie ujęcia z kilku kamer. Z wielkim zainteresowaniem i zaangażowaniem dokumentuje zwykłą codzienność. Bardziej interesującym tematem jest dla

niej „człowiek idący ulicą”, po prostu „obiekt w ruchu”, niż ten sam człowiek/obiekt rozwiązujący konflikt w warstwie dialogowej.

Sprzeciwia się prostemu i ograniczonemu rozwojowi postaci, według niej każda postać powinna ewoluować do tego stopnia, by w finale zaskoczyć widza lub by na podstawie historii danej postaci zmusić go do refleksji i rozważań nad dręczącym ją problemem. Pokazując widzowi sceny seksu, odsłaniając sfery zakazane, nie ocenia swoich bohaterów, ich pragnień, nie narzuca również nam końcowej interpretacji i oceny.

Fabula jej filmów skupia się na problemach feministycznych, a bohaterkami są przede wszystkim kobiety. Autorka nie podaje klucza dostępu do umysłu kobiety, jak mają to w zwyczaju filmy mainstreamowe, gdzie kobieca świadomość nosi jedynie znamiona skomplikowania, a w finale zawsze następuje jej uzewnętrznienie. Filmy Breillat to nieustanne odkrywanie tajemnic kobiecości, nazywanie „po imieniu” sfery dotąd tabuizowanej i nadawanie kobietom prawa do uzewnętrzniania swoich pragnień i popędów. Jej kobiece postaci reprezentują i piętnują zarazem kompleksy naszych czasów.

Breillat świadomie dąży do przeformułowania języka filmowego, który w dużym stopniu oparty jest na gramatyce wyznaczanej przez kino mainstreamowe. Specyfika jej języka filmowego wymaga wprowadzenia odautorskich komentarzy (najlepszym przykładem jest film *Seks to komedia*), będących rodzajem „filmowych didaskaliów” zapowiedzi, tłumaczenia lub naprowadzenia na konkretne treści. Głównym celem Breillat nie jest zaspokojenie widza, ale jego konfabulacja, by w ten sposób pojawił się nowy sposób widzenia i możliwość alternatywnej interpretacji.

Głównymi bohaterami jej filmów są kobiety, gdyż pragnie stworzyć im nową przestrzeń wolności i nie chodzi tu o wolność słowa, wypowiedzi, czy wyrażania poglądów, ale o wolność pożądania, wyrażania erotycznych pragnień i fascynacji poprzez nieskrępowaną cielesność i fizjologię. Odrzuca kalki i stereotypy myślenia o kobiecie i jej portretowania w filmach. Kobieta nie jest obiektem podglądanym jedynie przez mężczyznę, kobieta jest tak samo podglądana przez kobietę. Co na ekranie jest utożsamiane z pewną formą kobiecej autoanalizy, czy rodzajem biologicznego rekonesansu. Odważne kino Breillat wyzwala obszar, który dotąd był schowany za barierą milczenia i wstydu.

Breillat rozbija schematy kulturowe i przełamuje męski dyskurs, ale wizerunek mężczyzny w jej filmach pozostaje bardzo stereotypowy: „Pokazując mężczyznę tego typu nie mam na myśli męskości jako abstrakcyjnej figury. Pokazuję raczej archetypowego uwodziciela, który jednocześnie jest silny i słaby. Ma dwie twarze, dwie osobowości. Trzeba tu jednak zwrócić uwagę także na fakt, że nigdy nie interesowało mnie socjologiczne podłoże

realizowanych przeze mnie scenariuszy – żaden z moich bohaterów nie ma pracy! Skupiam się na relacjach między indywidualnymi ludźmi, jakkolwiek mogą być one naznaczone przez zapisane w kulturze symbole”¹⁹⁹.

Ostatnie filmy tej autorki pokazują zmianę konwencji – z realnej na baśniową. Jak się jednak okazuje, baśniowe historie po ich „odczarowaniu” poruszają podobną tematykę i problemy realnego świata. Bajki wyjęte z klasyki Perraulta, czy Andersena interioryzują pozycję kobiety wobec mężczyzny, jej uległość i zależność. Breillat przenosząc je na ekran stosuje podobne środki formalne i konstrukcję narracyjną. Obdziera je z niezwykłości, stosując proste, statyczne kadry, ale zachowuje teatralizację przestrzeni i kostiumów. Podtrzymanie baśniowego klimatu dystansuje widza do opowiedzianej historii, pozwala na eksperymenty z symboliką znaczeniową, zwłaszcza zakończenia oraz na własną drogę interpretacji.

O filmach

Spóźniony debiut Breillat, *Młoda dziewczyna* (*Une vraie jeune fille*, 1976), opowiada historię Alice, czternastoletniej, nader dojrzałej, jak na swój wiek, dziewczyny. Alice jest cicha, zamknięta w sobie, ale przez to i konfliktowa. Píše pamiętnik, w którym opisuje eksperymenty ze swoim ciałem. Podczas wakacji, w tartaku swojego ojca, poznaje starszego od siebie mężczyznę. Od tej pory przyglądamy się aktom seksualnym Alice. Seks jest doświadczeniem odrzucenia dzieciństwa i wejścia w wiek dojrzewania, wyzwala jej kobiecość, daje upust pragnieniom, powoduje również przekroczenie granicy wstydu.

Nocny wrzask (*Tapage nocturne*, 1979) to kolejny prowokacyjny film Breillat, nakręcony na podstawie jej powieści. Główna bohaterka, Solange to młoda reżyserka z wielkimi ambicjami. Spełniona zawodowo i rodzinie. Kolekcjonuje kochanków, żaden jednak nie doprowadził jej do szczytu uniesienia, uwieńczonego tytułowym „nocnym wrzaskiem”. Do momentu kiedy nie poznaje ekstrawaganckiego filmowca, Bruna, który nigdy nie rozstaje się ze swoim szalikiem. *Nocny wrzask* to pierwsza bezkompromisowa wizja wojny płci w wykonaniu Breillat. Pokazuje jak nieokiełznane pożądanie, zarówno ze strony mężczyzny jak i kobiety, prowadzi do emocjonalnej porażki. Na uznanie zasługują długie ujęcia, literackie dialogi, stawiane w opozycji do surowego języka (o) seksualności.

Kolejny film Breillat *Rozmiar 36 dziewczęcy* (*36 fillette*, 1988), opowiada o czternastoletniej Lili. Dziewczyna przeżywa właśnie wiek buntu i kontestacji praw

¹⁹⁹ Tamże, [dostęp online 14.12.2012].

narzuconych przez rodziców. Przedmiotem gniewu i agresji staje się również jej brat, pomimo tego, że nieustannie tłumaczy ją przed rodzicami. W dziewczynie zaczyna budzić się kobiecość. Pewnego letniego wieczoru, podczas rodzinnych wakacji nad morzem, Lili wraz z bratem postanawiają wybrać się do nocnego klubu. W drodze spotykają podstarzałego mężczyznę, który proponuje im podwiezienie. Od tej pory między Lili a nowo poznanym znajomym rozpoczyna się perwersyjna, erotyczna gra.

Zbrukany anioł (*Sale comme un ange*, 1992) to historia o zakazanej pasji miłości i pożądaniu, które może stać się istotą życia człowieka. Tłem tematyki filmu jest paryskie podziemie, gdzie szerzy się seksizm, rasizm i zdrady. Główny bohater to podstarzały policyjny inspektor, kawaler i amator nocnych klubów. Pewnego wieczoru, podczas jednej z klubowych eskapad, spotyka żonę przyjaciela, w której się zakochuje. Dziewczyna zwraca uwagę swoją dziewczęcą urodą, prostotą i niewinnością. Pomimo naiwności, jest lojalna wobec swojego męża i nie tak łatwo ją zdobyć. Romans ze zwierchnikiem męża wydaje jej się symbolem grzechu pierworodnego, dotknięciem sfery zakazanej. Zaczyna uprawiać z nim pełną fałszu grę, opartą na seksualnej fascynacji, uwodzeniu, dwulicowości i kłamstwach. *Zbrukany anioł* to najmniej stylizowany film Breillat, w którym szczerze i niesentymentalnie przedstawia przemianę wizerunku kobiety.

Idealna miłość (*Parfait Amour!* 1996) opowiada o spotkaniu i miłosnej fascynacji między dojrzałą kobietą a młodym mężczyzną. Od samego początku znamy tragiczny koniec związku - Christophe zabija swoją kochankę. Cała historia pokazuje jak doszło do tych strasznych wydarzeń, jak uczucia, emocje, sielanka i „perfekcyjna miłość” zmieniały się w kielkującą nienawiść.

Romans (*Romance*, 1999) film Breillat, któremu nadano sygnaturę „X” opowiada o losach Marie. Jest ona dziewczyną przystojnego modela, Paula. Partner nie chce z nią współżyć, gdyż jest zdania, że stosunek seksualny jest aktem hańby i zniesławieniem kobiety. Marie, nie mogąc się pogodzić z jego poglądami, znajduje sobie innych kochanków, dostarczycieli miłosnych doznań. Eksperymentuje z mężczyznami, poznając wszystkie rodzaje fizycznej miłości, sprawdzając w ten sposób na ile wizja jej partnera jest bliska prawdzie. Finał jest zaskakująco sentymentalny, kobieta znajduje ocalenie w samotnym macierzyństwie.

Krótki rejs (*Brève traversée*, 2001) jest opowieścią o inicjacji młodego chłopaka. Cała historia dzieje się podczas nocnej podróży promem. Dwoje nieznajomych, Thomas i Alice siedzą przy jednym stoliku. On ma szesnaście lat, ona trzydzieści. Początkowo mają do siebie dystans. Kiedy jednak kobieta zaczyna z nim flirtować, chłopiec nabiera coraz większej

pewności siebie. Poddaje się urokowi gry pełnej tajemnic i nieścisłości, która kończy się seksualnym spełnieniem.

Kolejny film tej autorki, *Moja siostra (À ma soeur!* 2001) opowiada o dwóch siostrach pochodzących z bogatej, mieszczańskiej rodziny. Starsza, Elena jest uznawana za miejscową piękność, młodsza natomiast Anais jest całkowitym przeciwieństwem swojej siostry - pełną kompleksów, otyłą dziewczyną. Obie burzliwie przechodzą przez wiek dojrzewania. Elena poznaje na wakacjach przystojnego, włoskiego studenta. Między młodymi natychmiast rodzi się napięcie seksualne. Młodsza siostra jest zazdrosna o powodzenie starszej. Rywalizacja tej dwójki ma tragiczne konsekwencje dla całej rodziny.

Seks to komedia (Scenes intimes, 2002) pokazuje historię realizacji filmu od kulis. Reżyserka stara się zrealizować film na podstawie własnego scenariusza. Jednak praca na planie nie układa się po jej myśli. Oprócz niezliczonych kłopotów technicznych i własnej niepewności co do ostatecznej wizji projektu, musi jeszcze stawić czoło dwójce niepokornych aktorów, tym bardziej, że role wymagają od nich gry w bardzo odważnych scenach erotycznych. Film ten w humorystyczny sposób weryfikuje początkową wizję autora z rzeczywistymi warunkami i efektem końcowym.

Anatomia piekła (Anatomie de l'enfer, 2004) to kolejny kontrowersyjny film Breillat na podstawie jej własnej powieści, w tym przypadku na podstawie „Pornocratie”. Mężczyzna i kobieta spotykają się w nocnym klubie. Kobieta obiecuje płacić nieznanemu, za to by patrzył na nią od tej strony, „od której nie powinna być oglądana”. Przez cztery następne noce mężczyzna (grany przez gwiazdę kina pornograficznego – Rocco Siffrediego) przychodzi do jej domu na urwisku. Celem tych spotkań jest zawsze nieskrępowany seks. Oszczędność środków i uboga choreografia, pozwalają skupić uwagę na potrzebach kobiety. Breillat wykracza poza granice filmów erotycznych. Badając kobietę seksualność, stara się nadać jej charakter.

Następnym filmem tej autorki jest *Stara kochanka (Une vieille maîtresse*, 2007) ekranizacja powieści Jules’a Barbey d’Aurevilly. Historia dzieje się w XIX wiecznym Paryżu, na krótko przed planowanym ślubem młodego, używającego życia dandysa, Ryno de Marigny z cnotliwą panną z bogatej arystokracji. Warunkiem tego małżeństwa jest jednak zerwanie przez mężczyznę kontaktów ze swoją długoletnią, hiszpańską kochanką, Vellini. Rozstanie tej pary nie jest jednak takie proste, pomimo to przyszły mąż podejmuje próbę zakończenia kontrowersyjnego związku. Po ślubie nowożeńcy przenoszą się do zamku nad brzegiem morza, ale w ich życiu stale pojawia się Vellini.

Kolejne filmy Breillat są adaptacjami baśni. *Sinobrody* (*Barbe bleue*, 2009) jest oparty na motywach baśni Charles’a Perraulta. Wątek dwóch dziewczynek czytających bajkę o Sinobrodym przeplata się z krwawymi wydarzeniami z jego życia. Sinobrody snuje opowieść na temat młodej dziewczyny Marie-Catharine, która oddała swoją rękę arystokracie, który uchodził za mordercę swoich poprzednich żon. Konwencja baśni filmowej staje się pretekstem do postawienia pytań o kondycję kobiety i mężczyzny, status ich związku oraz rolę emocji i relacji seksualnej.

Ostatni jak do tej pory film Breillat, *Śpiąca królewna* (*La belle endormie*, 2010) również nawiązuje do klasyki baśni. Główną bohaterką jest mała dziewczynka Anastazja, na którą zostaje rzucony czar. Powoduje on, że dziewczyna zapada w stuletni sen. We śnie odbywa podróż, która w znaczący sposób kształtuje osobowość Anastazji. Breillat miesza porządku – rzeczywistość realną z przestrzenią snu, tym samym Anastazja funkcjonuje równolegle w dwóch światach – rzeczywistym i tym z marzeń sennych. Kiedy budzi się pewnego dnia jako dorastająca szesnastoletnia dziewczyna, przekonuje się, że musi zmagać się z rzeczywistością, której tak naprawdę nie zna. Anastazja zmagą się z problemami własnej tożsamości. Nie interesuje ją stereotypowe zajęcia i zabawy przeznaczone dla kobiet, a zamiast własnego imienia, woli używać męskiego – Vladimir. Na etapie dojrzewania odkrywa w sobie nieznane pożądanie, skierowane zarówno w stronę kobiet jak i mężczyzn. Reżyserka wykorzystuje konwencję baśni do przedstawienia dylematów płci i niedookreślonej orientacji seksualnej, związanej z rozdarciem między biologią a psychiką.

Filmografia

Młoda dziewczyna (1976)

Nocny wrzask (1979)

Rozmiar 36, dziewczęcy (1988)

Zbrukany anioł (1992)

À propos de Nice, la suite (reżyser segmentu, 1995)

Idealna miłość (1996)

Romance (1999)

Krótki rejs (2001)

Moja siostra (2001)

Seks to komedia (2002)

Anatomia piekła (2004)

Stara kochanka (2007)

Sinobrody (2009)

Śpiąca królewna (2010)

Nadużycie słabości (2013)

5. 4. Romans z horrorem. Kino Mariny De Van.

Marina De Van urodziła się w 1971 roku we Francji. Pochodzi z artystycznej rodziny. Jej ojciec jest muzykologiem. Mimo iż od najmłodszych lat wykazywała zainteresowania artystyczne, najpierw ukończyła studia filozoficzne na Sorbonie. Później postanowiła spróbować swoich sił w dziedzinach plastycznych. Jednak nie została przyjęta na Akademię Sztuk Pięknych. W 1993 roku rozpoczęła studia na Wydziale Reżyserii w prestiżowej francuskiej szkole filmowej La Femis. Jeszcze w szkole nakręciła kilka krótkometrażówek (*Luce ternier*, 1993; *Bien sous tous rapports*, 1996; *La Poseuse*, 1997; *Retention*, 1997; *Psy Show*, 1999; *Alias*, 1999), które były nagradzane na studenckich festiwalach filmowych. Znana jest z bliskiej współpracy z Françoisem Ozonem, poznanym jeszcze w La Femis. Była autorką scenariuszy do jego filmów *Spójrz na morze*, *Pod piaskiem*, *8 kobiet* oraz zagrała w kilku *Spójrz na morze*, *Sitcom*. Jej debiut fabularny *Pod moja skórą* (*Dans ma peau*, 2002) został bardzo dobrze przyjęty przez krytykę. Realizacja drugiego zajęła jej sześć lat ze względu na problemy z pozyskaniem funduszy. W 2009 roku miał swoją premierę *Nie oglądaj się* (*Ne te retourne pas*, 2009), pokazywany również na festiwalu w Cannes.

Styl

W filmach De Van widać gruntowne, filmowe wykształcenie oraz niezwykłą dbałość o szczegóły techniczne. Doskonała znajomość gatunków pozwoliła jej na sytuowanie swoich obrazów pomiędzy nimi, na czerpanie z konwencji, ale w żadnym wypadku nie jest to odwzorowywanie klasycznych schematów. Żeby skupić uwagę widza, kręci filmy mniej realistyczne, a bardziej intensywne, dlatego też realizuje projekty wielogatunkowe. Sama czerpie inspiracje z filmów fantastycznych i przygodowych. Odwołuje się do twórczości Hitchcocka i Cronenberga, nie uznaje natomiast nadmiernej teatralizacji, zarówno w warstwie wizualnej jak i dialogowej. W jej filmach charakterystyczny jest minimalizm dialogowy. Świadomie wchodzi w ekstremalny dyskurs kinowy, podkreślając atmosferę niepokoju i lęku, wyraźnie skracając w stronę horroru, thrillera, czy kina suspense.

De Van ucieka od eksperymentalnego kina, korzysta z klasycznych rozwiązań. Nawet jeśli ogólna idea wymaga jakiś zabiegów eksperymentalnych mają one charakter jedynie incydentalny. Eksperymentalny charakter scenografii, kostiumy, czy hiperbolizowana miejscami gra aktorska są jedynie podkreśleniem istotnego szczegółu fabuły, mającego na celu zwrócenie uwagi widza na klucz do rozwiązania konfliktu.

Charakterystyczne dla de Van jest poszukiwanie nowych znaczeń i przesuwanie granic. Choć jej filmy ociekają mnóstwem krwi, De Van zaznacza, że nie interesuje jej przemoc: „To nie przemoc mnie interesuje. Ani w odniesieniu do mojej bohaterki, ani do widzów. Nie lubię agresji. Nie lubię szokować. Buduję moje prace z własnych uczuć. Staram się dzielić je z widzami, przenoszę je na moją bohaterkę, tak aby obserwator czuł się bezpieczny, nie obawiając się że zostanie zdradzony lub wzięty jako zakładnik”²⁰⁰.

Film jest tą dziedziną sztuki, dzięki której może w pełni wyrazić swoje artystyczne obsesje, a są nimi tożsamość i cielesność oraz ich wzajemna relacja. Fabuła jej filmów jest skupiona wokół poszukiwania tożsamości i kwestii identyfikacji: „Mam na tym punkcie obsesję. Szukam w ludziach prawdy. Chcę wiedzieć skąd pochodzą i kim są”²⁰¹.

Oba jej filmy koncentrują się na bohaterce, która doświadcza udręki w relacji z samą sobą, wyniku braku określenia siebie, a raczej na pewnym etapie zatracenia tej świadomości. Tożsamość jest budowana na zasadzie gry z własną identyfikacją. W każdym filmie pokazany jest również moment „pęknięcia” i podziału pomiędzy ciałem a umysłem, tym co racjonalne, a tym co paranoidalne lub wyimaginowane, a co w efekcie prowadzi do zdefiniowania podwójnej tożsamości. De Van stara się znaleźć ich przyczynę: „Automatyczne odruchy powodują, że kostniejemy, czujemy się jak zomie, jak więźniowie przyswojonej tożsamości, którą także inni rzutują na nas niby odbicie. Oczywiście wszystkie fragmenty składające się na nas nie mogą mówić jednocześnie...to byłaby Wieża Babel! Tak więc regularnie odkrywamy siebie samych na nowo, dochodzimy do wniosku, że zaniedbaliśmy jedną stronę siebie, czasem nawet zdławiliśmy ją, pozwoliliśmy jej umrzeć, ale jest w nas potrzeba, żeby i ona była szczęśliwa”²⁰².

²⁰⁰ C. Vasse, *Wywiad z reżyserką – Mariną de Van*, <http://film.onet.pl/wiadomosci/wywiad-z-rezyserka-marina-de-van,2,3817588,wiadomosc.html>, [dostęp online: 28.12.2012].

²⁰¹ B. Hollender, *Szukam w ludziach prawdy*, „Rzeczpospolita” 2010, nr 218 (17.09), s. A19.

²⁰² C. Vasse, *Ruchliwa Marceau, minimalistyczna Bellucci*, „Gazeta Wyborcza” 1.01.2013, [dostęp online: 21.01.2013].

W jej filmach obie tożsamości współistnieją, przeplatając się. Czasami mają destrukcyjny wpływ na życie i funkcjonowanie w społeczeństwie, w rodzinie. Metamorfoza tożsamości, a w konsekwencji transformacja jest drogą do samopoznania możliwości ludzkich granic - fizycznych, mentalnych i emocjonalnych.

W swoich filmach bardzo wyraźne kreśli wizerunek i charakter postaci. Jej bohaterki to osoby charyzmatyczne, zdecydowane, z ugruntowaną pozycją zawodową. Potrafiące narzucić własne zdanie, osobowość i nadające tempo całej historii. Posiadają cechy męskie. W obu filmach De Van kobiecość zyskuje szerszy wymiar, nie ucieka od dosłowności erotyki, ciała i seksu. Kobiecości nie jest jednak kwestią dominującą, chodzi o subtelne połączenie tematów trudnych, kontrowersyjnych często osobistych z atrakcyjną formą wyrazu. Mężczyźni natomiast to postaci drugoplanowe. Stanowią pewien „zagubiony element układanki”. W taki sam sposób dobiera aktorów. De Van wspomina, że praca z aktorem to najtrudniejsze zadanie reżysera. Jako że wcześniej była aktorką, dla niej to „reżyserowanie siebie”.

W filmach De Van można dostrzec nawiązania do dzieł starszych i bardziej znanych reżyserek. Zarówno w *Pod moją skórą* (2002) jak i w *Nie oglądaj się* (2009) opowiadają o kobietach będących w brutalnym konflikcie z własną cielesnością, przywołując na myśl *Intruza* Denis czy *Anatomie piekła* Breillat.

Bogactwo francuskich reżyserek to bogactwo autorek, które nie ograniczają się do sygnalizowania własnej obecności, ale wprowadzają nowe tematy, nowe perspektywy, posługują się grubą metaforą w celu wyrażenia treści psychologicznych i redefiniują kino zdominowane przez męski punkt widzenia.

O filmach

Pod moją skórą (2002)

Pierwszy film fabularny de Van, *Pod moją skórą* (*Dans me peau*, 2002) opowiada historię Esther, młodej i utalentowanej dziewczyny robiącej błyskotliwą karierę w firmie marketingowej. Praca wypełnia całe jej życie. Nawet w intymnych relacjach z partnerem Vincentem, również mocno skoncentrowanym na karierze, rozprawiają o swoich sprawach zawodowych. Pomiedzy rozmowami o awansach, finansach i problemach w pracy, pojawiają się krótkie wtrącenia na temat kupna wspólnego mieszkania czy planowaniu wolnego czasu. Sukces zawodowy jest dla Esther najwyższym celem. Kosztem niedocenionej koleżanki, zdobywa w końcu upragniony awans. Postanawia to uczcić w czasie imprezy firmowej.

Momentem przełomowym w filmie jest przechadzka Esther po nieuporządkowanym ogrodzie, kiedy to nieszczęśliwie potyka się o narzędzie budowlane i dotkliwie się nim rani. Esther nie czuje bólu i rany, która jest poważna i głęboka. Dopiero po wejściu do domu zauważa na podłodze ślady krwi. Bohaterka nie może zrozumieć dlaczego nic nie poczuła. Po tym wydarzeniu zaczyna odczuwać wewnętrzną potrzebę samookaleczania się. Jej życie zawodowe i prywatne nagle zaczyna tracić sens. Jedynym spełnieniem jest dla niej zadawanie sobie bólu. Przestaje się kontrolować, przekracza granice bólu i okrutnie się kaleczy. Wspinanie się po kolejnych szczeblach kariery łączy się ze wzmożonym pragnieniem zadawania sobie bólu. Swymi patologicznymi skłonnościami dzieli się z najbliższymi – partnerem i przyjaciółką. Ci jednak nie potrafią jej pomóc. Vincent wywołuje kłótnie pod pretekstem troski o jej zdrowie, a przyjaciółka próbuje ukryć przed nią przedmioty będące potencjalnym zagrożeniem. Brak zrozumienia staje się ucieczką w samotność, czyli dla Esther w uzależnienie od cięcia ciała.. Apogeum psychozy bohaterki ma miejsce podczas kolacji ze swoim szefem i kontrahentami, która miała być potwierdzeniem jej zdolności menedżerskich. Spotkanie kończy się katastrofą, a Esther odreagowuje niesamowity stres w wyjątkowo brutalny sposób. W pokoju hotelowym odcina kawałki swojego ciała a następnie je zjada. Kiedy próbuje wyprawić i zachować fragment skóry, okazuje się że jest on zbyt kruchy. Taką też stała się cała bohaterka.

De Van w bardzo dosadny sposób pokazuje dramatyczny związek między sukcesem materialnym, a skrzywdzeniem własnej osoby. Katastrofalną drogę przemiany z człowieka w osobę pozbawioną odczuć i reakcji na fizyczny ból.

Nie oglądaj się (2009)

Drugi pełnometrażowy film de Van pokazuje historię Jeanne, kobiety, która w dzieciństwie przeżyła poważny wypadek. Obecnie jest wziętą dziennikarką i pisarką serii książek z gatunku *non fiction*. W swoim dorosłym, ustabilizowanym życiu obsesyjnie powraca do wydarzeń z przeszłości. Stara się je zrozumieć, lecz w głowie zamiast wspomnień ma tylko białe plamy. Jeanne zawodowo zajmuje się pisanem biografii. Analiza własnego życiorysu staje się kanwą jej nowej, na poły autobiograficznej powieści, której przez luki w pamięci nie może ukończyć. W wyniku nękających ją z tego powodu frustracji, zaczyna zmieniać swoje życie. Początkowo są to zmiany estetyczne, jak ustawienie mebli, później podejście do najbliższych. Ona sama również zaczyna wyglądać inaczej (dostrzega zmianę koloru oka, twarzy i ciała) i czuć się obco. Uważa, że ta zmiana ma związek z niewyjaśnioną historią z przeszłości. Swoimi niepokojami próbuje dzielić się z bliskimi. Rodzina uspokaja

ją, że to z powodu nadmiernego stresu i przepracowania. Zostaje sama ze swoimi przerażającymi obserwacjami. Mąż i najbliżsi nie rozumieją, co się z nią dzieje. Bohaterka coraz bardziej oddala się od nich, żyjąc w poczuciu kompletnej izolacji. W końcu zostaje sama ze swoją paranoją. Pewnego dnia przypadkiem, wśród staroci i pamiątek swojej mamy odkrywa tajemnicze zdjęcie. Trop prowadzi do pewnej Włoszki. Dzięki niej stara się rozwikłać zagadkę z przeszłości. Jeanne zaczyna stopniowo odkrywać sekrety swojego życia i po kolei składać je w całość. Film opowiada o dziecięcych traumach, rozpaczliwym poszukiwaniu tożsamości prawdziwego sensu życia. De Van przede wszystkim koncentruje się na ukazaniu etapów przemiany (fizycznej i psychicznej) bohaterki, która doświadcza cierpienia z powodu niezdefiniowanej osobowości, pod wpływem poszukiwania prawdy o swojej przeszłości.

Filmografia

Pod moją skórą (2002)

Nie oglądaj się (2009)

Dotyk ciemności (2012)

ROZDZIAŁ 6

EUROPEJSKIE KONTEKSTY I KONTYNUACJE

6.1. Europejski Nowy Ekstremizm

W ostatniej dekadzie, w krajach europejskich Nowy Ekstremizm był raczej kierunkiem marginalizowanym, inaczej niż we Francji, w której twórcy konsekwentnie realizowali filmy, w duchu kształtowanej tendencji.

Pojęcie „Nowy Ekstremizm” było używane do opisywania, a nierzadko również krytyki, filmów prezentujących ekstremalne podejście do przemocy i seksualności (zarówno w warstwie fabularnej jak i ikonicznej), mającej na celu sprowokowanie i zszokowanie widza.

Obok najszerzej fali ekstremizmu, rozwijającej się we Francji, wraz z jej czołowymi przedstawicielami: Gasparem Noé, Françoisem Ozonem, Catherine Breillat, Bruno Dumontem, Philippe Grandrieuxem, Claire Denis, czy Mariną de Van, wymienić należy także innych twórców blisko z Francją współpracujących, jak Michael Haneke, Lukas Moodysson, Fatih Akin, Lars von Trier, czy bracia Dardenne.

Europejskie filmy należące do Nowego Ekstremizmu były potępiane za ostentacyjne budzenie odrazy, nie wnoszące nic nowego do refleksji filmowej. Ostatnie lata wykazują znaczny wzrost zainteresowania tym kierunkiem na płaszczyźnie akademickiej oraz docenienie nadrzędnej roli prowokacji, skłaniającej widza do dyskusji i polemiki.

Konferencja „The New Extremism: Contemporary European Cinema”

Kinowy ekstremizm był zjawiskiem niszowym. Wyrosła z Francji, fala entuzjastów tego nurtu, rozprzestrzeniła się po całej Europie. Zaczęto dostrzegać jego potencjał, co wymusiło dyskusje, prowadzące do scharakteryzowania estetyki i ustalenia statusu formalnego.

W dniach 24-25 kwietnia 2009 roku w Anglia Ruskin University w Cambridge miała miejsce konferencja pt. „The New Extremism: Contemporary European Cinema”²⁰³. Miała ona na celu doprecyzowanie wiedzy chronologicznej, opis zjawiska i osadzenie go w kontekście realiów współczesnego kina europejskiego. Celem konferencji była analiza Nowego Ekstremizmu jako paradygmatu kultury we współczesnym kinie europejskim.

²⁰³ Informacje o konferencji na oficjalnej stronie Anglia Ruskin University, http://www.anglia.ac.uk/ruskin/en/home/faculties/alss/deps/english_media/research/research_activities/new_extremism.html [dostęp online: 8.02.2013].

Przedmiotem analizy było kilka dyskusyjnych kwestii: W jaki sposób kształtuje on widownię oraz jej kompetencję filmową? W jaki sposób filmy te wpływają na odczytanie i rozumienie kina dzisiaj? W jaki sposób wprowadzają rozumienie kwestii intymności i naruszenia woli? Jak podejmowana tematyka odzwierciedla współczesne realia społeczno-polityczne? Jakie nowe wyzwania stawiają przed widzem twórcy? W jaki sposób możemy interpretować te obrazy, wyzwalając się jedynie z optyki opozycji (dobro-zło, aktywność-bierność)?²⁰⁴

Konferencja podzielona była na 9 paneli tematycznych²⁰⁵:

- „Kontekstualizacja Nowego Ekstremizmu: dziedzictwo Awangardy”, którego tematyką były referaty dotyczące filmów: Gaspara Noé *Sam przeciw wszystkim*, jako dziedzictwa surrealizmu oraz Françoisisa Ozona jako spuścizny tradycji Fassbindera.
- „Przemoc i etyka”, którego przedmiotem dyskusji były doświadczenia ciała i problemy etyczne w kinie Gaspara Noé oraz przedstawienia gwałtu u Noého, Breillat, Desportes i Trinh Thi, a także dzieła Michaela Haneke jako nowe podejście do prezentowania przemocy na ekranie.
- „Ciała fizyczne: Cieleśność w Nowym Ekstremizmie”, który dotyczył poszukiwania archetypów w *Sombre* Philippe’a Grandrieuxa (wilkołaka i Nagiego Życia) oraz refleksji na temat początku życia, poprzez analizę ujęć jonicznych u Noého, Ozona i Breillat, a także twórczości Ulricha Seidla i granic rzeczywistości.
- „Usytuowanie Nowego Ekstremizmu: Przestrzeń, miejsce, przemieszczanie się”, którego referaty skupione były wokół refleksji na temat: lokalizowania *Twentynine Palms* Dumonta, z podtytułem „Czy to miasto w którym żyjemy?”, ekstremalnych przestrzeni Roya Anderssona oraz poszukiwania „Wschodniej Ekstremy”, czyli pokazania Europy Wschodniej jako potwornego miejsca w *La Vie Nouvelle* i *Import/Export*, a także przedstawienia utopijnych dystopii Philippe’a Grandrieuxa.
- „Trauma i afekt w dziełach Larsa von Triera”, na którym przedstawione zostały referaty „Historia jako koszmar. Trauma historyczna i trauma wspomnień w *Europe* Larsa von Triera” oraz „*Katharsis* w dziełach Larsa von Triera”.
- „Ekstremizm etyczny? Widownia i przemoc u Hanekego”, podczas którego zaprezentowano referaty dotyczące transgresji i alienacji w *Funny Games* Hanekego i w *Nieodwracalne*

²⁰⁴ Tamże.

²⁰⁵ Informacja o programie konferencji i plakat konferencji, http://www.anglia.ac.uk/ruskin/en/home/faculties/alss/deps/english_media/research/research_activities/new_extremism.Maincontent.0009.file.tmp/Provisional%20New%20Extremism%20programme.pdf, [dostęp online: 8.02.2013].

Gaspara Noé oraz próby klasyfikacji kina Michaela Haneke jako „kina intruzów”, a także pytań o etykę Ekstremizmu, poprzez akty przemocy w filmach Michaela Haneke.

- „The British Extreme: Ekstremizm w kinie anglojęzycznym”. Panel ten poruszał kwestie przeformułowania definicji intymności i jej kontekstu, poruszano na nim również zagadnienia związku cyfrowości i ciała jako drogi do stworzenia „potwornego kina”, ostatni referat dotyczył nowych dokumentów Michaela Winterbootoma: *In this Word, Code 46, The Road to Guantanamo*.

- „Skandal: kulturowa recepcja Nowego Ekstremizmu”, na którym zaprezentowano referaty dotyczące porównania tradycji Art Cinema, kina Exploitation, przesunięcia systemu wartości w współczesnym kinie europejskim, a także cenzury w kinematografii brytyjskiej na przykładzie Nowego Ekstremizmu i filmów Gaspara Noé, końcowe wystąpienie dotyczyło seksu i przemocy w filmie Desportes i Trinh Thi - o skandalu *Boise-moi*.

- „Kino sensacji”. Panel ten skoncentrowany był wokół kina Michaela Haneke. Wystąpienia obejmowały tematykę sposobu nauczania odbioru kina intelektualnego przez Michaela Haneke. Pokonywania piekła sado-masochizmu? „zagadnienia „kina uciśnionych” w oparciu o *Funny Games* Michaela Haneke oraz formy (nie) przedstawienia rzeczywistości, czyli post-apokaliptyczną traumę w *Czasie wilka* Michaela Haneke.

Konferencja ta zaowocowała wydawnictwem „New Extremism In Cinema: From France to Europe” pod redakcją Tiny Kendall i Tany Horeck²⁰⁶, w którym znalazły się prace konferencyjnych prelegentów oraz wykłady zaproszonych gości.

6.2. „Cinephile” 8.2.

Na jesieni 2012 roku ukazał się magazyn filmowy „Cinephile” (vol. 8 no 2.)²⁰⁷, wydawany przez kanadyjski The University of British Columbia, w całości poświęcony Współczesnemu Ekstremizmowi. Tematykę numeru podejmują w swoich rozprawach tacy badacze jak: Tanya Horeck, Tina Kendall, Tim Palmer, Dave Alexander, Andrea Butler. Znacznie rozszerzają oni pojęcie ekstremizmu w kinie. Dowodzą, że obrazowanie przemocy i seksualności zajmuje dużą część europejskiej tradycji filmowej, od *Psa Andaluzyjskiego*

²⁰⁶ Recenzja książki: T. Horeck, T. Kendall, *The New Extremism in Cinema: from France to Europe*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, <http://www.cineaste.com/articles/brutal-intimacy-analyzing-contemporary-french-cinema-and-the-new-extremism-in-cinema-from-france-to-europe> [dostęp online: 10.02.2013].

²⁰⁷ Oficjalna strona czasopisma, <http://cinephile.ca/cinephile-8-2-now-available/>, [dostęp online: 11.02.2013].

(1929) Buñuela przez *I'm Courious (Yellow)* (1967) Sjömana, *Ostatnie Tango w Paryżu* (1972) Bertolucciego po *Salo* (1975) Pasoliniego.

Początków i kształtowania się nurtu doszukują się w kinematografii francuskiej, ale konteksty i bezpośrednie nawiązania odnaleźć można w większości europejskich kinematografii. Przemoc seksualna, nieskrępowany seks, epatacja *gore* to główne motywy, podejmowane przez wszystkich europejskich twórców, zarówno Gaspara Noé (*Nieodwracalne*, 2002), Claire Denis (*Głód miłości*, 2001), jak również Larsa von Triera (*Antychryst*, 2009), czy Yorgosa Lanthimosa (*Kiel*, 2009).

Naukowcy zastanawiają się czy Nowy Ekstremizm jest fenomenem globalnym, jak zmienił tradycję filmową, jaki miał wpływ na kinematografie pozaeuropejskie, np. kino azjatyckie (*Ichi the Killer* 2001, *Old boy*, 2003) i amerykańskie (*Deathgirl*, 2003; *August Underground*, 2001). Poddają analizie kształtujące go motywy, badają treści ekstremalne w kinie artystycznym oraz w kinie exploitation, horrorach i grindhousach.

Ciekawym zagadnieniem jest pytanie o pochodzenie: czy filmowy ekstremizm jest rzeczywiście „nowy”, czy jest on tylko kolejnym wcieleniem prowokacji i transgresji. Osobno podejmowanym tematem jest współlistnienie (zależność?) Nowego Ekstremizmu i horroru (*High Tension* 2003, *Calvaire* 2003, *Martyrs* 2008, *Inside* 2007).

Ważną kwestią, poruszaną przez badaczy na łamach „Cinephile”, jest również pytanie o widza, jego recepcję i stosunek do obejrzanych obrazów - jaki jest wpływ tych filmów na widownię. W tekstach pada również pytanie o rolę widza – czy jest on tylko biernym obserwatorem, czy uczestnikiem przedstawienia, poddawany kinowemu eksperymentowi przekraczania granic.

Kolejną kontrowersyjną kwestią jest cenzura – czy powinno się ją stosować jeśli głównym założeniem nurtu jest przełamywanie tabu (*Antychryst* 2009, *The Human Centipede 2*, 2011).

Na koniec badacze mierzą się z kinowym statusem formalnym – czy Nowy Ekstremizm to nurt, ruch, czy raczej moda? Poszukując jednocześnie uzasadnienia w teorii i refleksji filozoficznej.

W toku tych badań ustalono, że filmowy Ekstremizm, wcale nie jest hermetycznie zamknięty na obszarze jednej kinematografii, ale wypływa również poza francuskie granice. Francja nadal pozostawała dominatorem, aczkolwiek inne kinematografie były równie chłonne nowego, zapożyczały tematykę i rozwiązania formalne. Czerpały inspirację z tych samych filmów-klasyków, a także wzorowały się bezpośrednio na filmach francuskich. Początkowo dosłowne przełamywanie granic, rozpoczęli reżyserzy bezpośrednio powiązani z

Francją i francuskim przemysłem filmowym, działający tam już jakiś czas, emigranci z innych krajów, którzy właśnie Francję wybrali na miejsce osiedlenia lub zagraniczni studenci francuskich szkół filmowych, którzy swoje kariery rozpoczynali we Francji.

6. 3. Moralista, Michael Haneke

Michael Haneke urodził się w Monachium. Studiował filozofię, psychologię i sztukę teatralną w Wiedniu. Pracę za kamerą rozpoczynał w niemieckiej telewizji, kręcąc głównie adaptacje literatury. W 1989 roku wywołał kontrowersje swoim *Siódmym kontynentem* (1989) oraz zwrócił uwagę jury festiwalu w Locarno, które przyznało mu nagrodę Ernest Artaria Award²⁰⁸. Kolejne filmy reżysera również zyskały uznanie krytyki, coraz większy rozgłos i przyniosły mu nowe festiwalowe nagrody. Następny film, *Benny's Video* (1992) swoją tematyką również wywołał sporo zamieszania. Podczas rozdania Europejskich Nagród Filmowych w 1993 roku, krytyka przyznała mu nagrodę FIPRESCI. Prawdziwy przełom w twórczości reżysera nastąpił w 1997 roku, kiedy ukazał się film *Funny Games*. Krytyka po raz kolejny doceniła kino Haneke, przyznając mu, tym razem na International Filmfestival von Vlaanderen w Belgii, nagrodę FIPRESCI²⁰⁹. Niedługo później pojawiła się również nominacja do Złotej Palmy. Dzięki *Funny Games* Haneke stał się reżyserem powszechnie znanym w przemyśle filmowym, również poza Europą. Film ten był także końcem pewnego etapu twórczości reżysera – obserwacji hermetycznego społeczeństwa austriackiego.

Haneke przeniósł się na stałe do Francji, która przyjęła go nader życzliwie, otwierając mu szeroko drogę do ukształtowania swojego kina autorskiego. Odtąd w jego filmach pojawia się plejada znanych europejskich (zwłaszcza francuskich) aktorów jak: Juliette Binoche, Daniel Auteuil, Isabelle Huppert. Haneke poszerzył także krąg tematyczny swoich filmów, przeniósł problemy na uniwersalny grunt europejski (z silnym francuskim akcentem). Haneke do dzisiaj kręci filmy niepokojące, trudne, wybitne i do dzisiaj zdobywa nagrody na najważniejszych europejskich festiwalach.

²⁰⁸ Archiwalne zestawienie zwycięzców International Festival del Film Locarno, <http://www.imdb.com/event/ev0000400/1989>, [dostęp online: 11.02.2013].

²⁰⁹ Oficjalna strona International Filmfestival von Vlaanderen, <http://www.filmfestival.be/about2.cgi?go=winners>, [dostęp online: 11.02.2013].

Styl

Haneke tworzy kino polemiczne, refleksyjne, idealnie wpisujące się lub korespondujące z nurtem europejskiego ekstremizmu. Prostota konstrukcji fabularnej, długie statyczne ujęcia, obserwacja społeczeństwa oraz wysublimowane akty przemocy, to cechy łączące go z kinem ekstremistów. Haneke zdecydowanie zmierza jednak w stronę kina autorskiego dodając od siebie wątki autotematyczne, wyczuwalną ironię, „czynnik sprawczy” oraz zmuszając widza do zajęcia jakiegoś stanowiska: komentatora, partnera, ofiary. Haneke przewrotnie podsumowuje kino parafrazą słów Godarda: „film fabularny to 24 kłamstwa na sekundę” (na przekór temu, co sam swoją twórczością prezentuje).

Reżyser pokazuje ekstremalne doświadczenia bohaterów, w zwyczajnych sytuacjach życiowych. Tematyka filmów reżysera jest bardzo szeroka, w każdym jednak poddaje on analizie „sytuację rozpadu”: rodziny, związku, grupy ludzi, społeczeństwa. Filmy mają charakter zagadki, skłaniają widza do poszukiwania poszlak, czynnika sprawczego (zewnątrznego lub wewnętrznego), który jest owego rozpadu przyczyną. Wskazuje dwie fazy w zachowaniu postaci nieuchronnie prowadzące do destrukcji więzi: dezintegrację społeczną (postępująca alienacja) i dysfunkcję komunikacyjną. Podaje możliwe scenariusze, aby owej destrukcji zapobiec.

Podejmuje tematykę anonimowości, znieczulenia i braku empatii w kulturze władzy, konsumpcji i dobrobytu. Obnaża niemoc komunikacyjną i nieumiejętność porozumiewania się, w czasach wysokiego poziomu zaawansowania kulturowego i wciąż ewoluujących zdobyczy techniki, która prowadzi do pęknięcia, pogłębiającego granice, zarówno na skalę globalną - między kulturami, jak i dwojgiem ludzi.

Osobnym zagadnieniem podejmowanym przez reżysera jest kwestia przemocy i sensu jej przedstawiania na ekranie. Przemoc jest ważną częścią składową obrazów w filmach Haneke, a sposób jej prezentacji stoi w opozycji do rozrywkowej estetyki hollywoodzkiej. Przedstawiał ją chłodno, bezemocjonalnie, a jednocześnie ironicznie i widowiskowo (odrzucając jednak wzorce amerykańskie). Przemoc jest pretekstem prowokacyjnej gry z widzem na najwyższym poziomie filmowego wtajemniczenia. Różnicą między mainstreamowym kinem przemocy, a ascetycznym kinem Haneke, jest skierowanie uwagi na widza. Akty przemocy, bezpośrednio pokazane na ekranie, są zazwyczaj krótkie, nagłe i zaskakujące.

Haneke słynie z woltyżerki sugestią i niedopowiedzeniem. To co naprawdę boli jest ukryte, ale daje realny wyraz istnienia poprzez elementy mise-en-scene oraz sugerowaną symbolikę (mimikę bohaterów, ich reakcje, ścieżkę dźwiękową, scenerię, elementy

scenografii itp.). Koncentracja reżysera skupia się na pokazywaniu stanu ofiary: strachu, przerażenia, czy skali cierpienia i zadanego bólu. Charakterystyczny dla kina Hanekego jest brak reakcji afektywnych na zadaną przemoc, czy gwałt: sekwencji ratunku, happy endu, lub planu zemsty.

Reżyser w specyficzny sposób konstruuje portrety postaci. Bohaterowie to przezroczyste byty, ich zachowania nie są w żaden sposób usprawiedliwiane, nie mają psychologicznego, ani traumatycznego podłoża. Popełnianie przez nich akty przemocy, siły, agresji są nieumotywowane. Agresorzy to dla wyobraźni widza konstrukcje uruchamiające emocje i myślenie, skłaniające do refleksji i oceny ich postępowania.

Haneke tworzy kino intelektualne, filozoficzne, skłaniające do refleksji, skierowane do odbiorcy, żywo reagującego na ekstremalne przypadki wcielenia zła. Prawidłowa reakcja widza (i jego *katharsis* po seansie) ma być oczekiwanym dopełnieniem filmu.

O filmach

Funny Games (1997), *Funny Games U.S.* (2007)

Za przełomowy film w twórczości Haneke uznaje się *Funny Games* (1997 – wersja pierwotna, powtórzona dziesięć lat później *Funny Games U.S.* z amerykańskimi aktorami). Opowiada historię małżeństwa z małym synem, przybywającego do domku nad jeziorem. Po drodze spotykają sąsiadów w towarzystwie nieznanych im, dwóch młodych mężczyzn. Niedługo potem do ich drzwi puka jeden z mężczyzn, prosząc o pożyczenie jajek. Uprzejmość gospodyni spowoduje wdarcie się dwóch intruzów do wnętrza domostwa i złamania spokoju rodziny. Od tej pory sadystyczni psychopaci rozpoczynają „grę” polegającą na znęcaniu się nad członkami rodziny. Akty przemocy fizycznej i psychicznej doprowadzają do granic ekstremalnych, by w końcu dokonać egzekucji. Pytania o powód pozostają bez odpowiedzi.

Kod nieznany (2000)

Głównym motywem filmu, pokazanym na przykładzie historii poszczególnych bohaterów jest nieumiejętność porozumienia się. Film rozpoczyna się obserwacją młodego chłopca, przemierzającego ulice Paryża. Po skończonym pośpiesznie posiłku rzuca w ręce zebrzącej na ulicy kobiety papierek, widzi to czarnoskóry mężczyzna, który zwraca mu uwagę. Między chłopakiem a czarnoskórym mężczyzną dochodzi do przepychanki, pojawia się policja i zabiera ze sobą mężczyznę. Sytuacja ta splata ze sobą losy czterech osób: młodej aktorki Anny, jej partnera, fotografa wojennego Georgesa, nauczyciela muzyki pracującego z

głuchoniemymi dziećmi oraz pochodzącej z Rumunii dziewczyny, Marii, utrzymującej rodzinę z żebrania na ulicach Paryża. Wątki tych postaci i ich rodzin zachodzą na siebie. Reżyser prowokuje u widza emocje, bazując na zaburzeniu poczucia sprawiedliwości, związanego z kwestiami rasowymi i pochodzeniem.

Pianistka (2001)

Ekranizacja powieści Elfride Jelinek. Tytułowa bohaterka to już dojrzała nauczycielka gry na pianinie i ceniona w środowisku artystka. Sukces zawodowy przypłaciła rezygnacją z szczęścia osobistego i rodzinnego. Nadal mieszka z bardzo zasadniczą matką, która nieustannie absorbuje jej uwagę oraz w patologiczny sposób próbuje uchronić córkę przed złem, które uosobiła w mężczyznach. Ten świat chorobliwej miłości to jedna strona życia bohaterki. Druga, ciemniejsza strona, to odreagowanie psychicznego i fizycznego zniewolenia poprzez wyzwolenie swojej seksualności, w sposób ekstremalny, bolesny, obsesyjny. Pewnego dnia na jej drodze staje młody chłopak, utalentowany pianista i matematyk, który zakochuje się w nauczycielce. Dramat tych dwojga zaczyna się, kiedy niewinne uczucie chłopca i pierwsza miłosna fascynacja, skonfrontowane zostaną z okrutnymi, pierwotnymi, pozbawionymi uczuć i emocji, potrzebami seksualnymi pianistki.

Czas wilka (2003)

Film ten jest antyutopią, przedstawiającą świat po nieokreślonej katastrofie. Gdy główna bohaterka Anna przybywa do swojego domku letniskowego, okazuje się, że jest on zajęty przez obcych jej ludzi. Konfrontacja między nimi doprowadzi do skrajnych sytuacji w walce o przetrwanie.

Film ten, to bolesna metafora dzisiejszej rzeczywistości. Analiza społeczeństwa żyjącego w kulturze konsumpcjonizmu i dobrobytu, któremu odebrano materialne bogactwo.

Ukryte (2005)

Główny bohater historii, Georges, pracuje w telewizji. Pewnego dnia otrzymuje tajemniczą paczkę, w której znajduje się kasetę video. Obejrzone przez Georgesa nagranie prezentuje sceny z życia jego rodziny. Przesyłki z filmami powtarzają się, a same nagrania są coraz bardziej intymne. Do kolejnych paczek dołączane są krwawe rysunki. Georges jest przerażony. Zaczyna obawiać się o bezpieczeństwo swojej rodziny. Ze swoją sprawą udaje się na policję, tam jednak nikt nie udziela mu pomocy. Do głosu dochodzą mroczne wydarzenia z przeszłości Georgesa.

Film porusza bardzo ważną kwestię mniejszości narodowych we Francji, uprzedzeń rasowych, dyskryminacji i utrudnionego startu w dorosłe życie. Ukazanie jak rzeczywistość kształtuje osobowość. Koniec filmu jest tak samo tajemniczy jak początek - zagadka podrzucanych kaset pozostaje nierozwiązana, a kamera filmuje dalej...

Biała wstążka (2009)

Akcja filmu toczy się na krótko przed I wojną światową w małej, niemieckiej wiosce. Uporządkowane życie wiejskiej społeczności przerywa seria dziwnych wypadków przytrafiających się jej mieszkańcom. Haneke pokazuje rzeczywistość z punktu widzenia uczniów jednej ze szkół. Twarde wychowanie, żelazna dyscyplina i ortodoksyjne wymuszanie spełniania obowiązków religijnych, znieczulają młodych ludzi, obniżając ich poziom empatii. Kamera jest świadkiem z jaką łatwością dzieci powielają niegodne wzorce zachowania rodziców – upokarzają, gnębią, zadają ból. Film ten jest poruszającą genezą narodzin faszyzmu i okrucieństw III Rzeszy.

Filmografia

Miłość (2012)

Biała wstążka (2009)

Funny Games U.S. (2007)

Ukryte (2005)

Czas wilka (2003)

Pianistka (2001)

Kod nieznany (2000)

Funny Games (1997)

71 fragmentów (1994)

Benny's Video (1992)

Siódmy kontynent (1989)

6.4. Skandynawski, czyli zwyczajny. Ekstremizm według Lukasa Moodyssona.

Urodził się w 1969 roku w Lund. Dzieciństwo spędził w Akarp. Dorastał jak sam zwykł mawiać „w przeciętnej, normalnej, ikeowskiej rodzinie”²¹⁰. W młodości był bardzo zamknięty w sobie, przez co traktowany przez rówieśników jako samotnik i outsider. Formą wyrażania siebie - swoich opinii i frustracji - była poezja. Mając siedemnaście lat, opublikował swój pierwszy zbiór poezji²¹¹. Jest autorem kilku poetyckich tomików oraz powieści fabularnych, które otworzyły mu drogę do scenopisarstwa – a w konsekwencji do filmu. Moodysson tłumaczył swoje przeniesienie z dziedziny literatury do filmu, chęcią dotarcia do szerszej publiczności, gdyż zaangażowanie większego grona zwolenników, gwarantowało zwrócenie uwagi na poruszany problem.

Przekonanie o chęci realizacji filmów, wzbudziło w nim obejrzenie *Fanny i Alexandra* Bergmana, a utwierdził - krotki romans ze sztuką fotografii²¹². Rozpoczął studia, w jedynej wówczas, szkole filmowej w Szwecji – Dramatiska Institutet w Sztokholmie. W ramach zajęć wyreżyserował trzy filmy krótkometrażowe. Wykształcenie filmowe sprawiło, że dziś jest twórcą niezależnym – sam pisze, kręci, produkuje.

Przełomem w jego karierze filmowej był *Fucking Amal* (1998), entuzjastycznie przyjęty, zarówno przez widzów, jak i krytykę. Stał się gigantycznym hitem w Szwecji. Zdobył cztery Guldbagge Awards, nagrody przyznawane przez Szwedzki Instytut Filmowy, w tym za najlepszy film, najlepszą reżyserię, najlepszy scenariusz, dla najlepszej aktorki (przyznana dwóm pierwszoplanowym aktorkom Rebecce i). *Fucking Amal* otrzymał też Teddy Awards na festiwalu Berlinale w 1999 roku. Jego następny film *Tylko razem*, (2000), przedstawiał obraz życia w komunie, kontynuując optymistyczną wizję społeczeństwa. Niespodziewanie w 2002 roku nakręcił *Lilję 4 ever*, film zgoła inny, brutalny, którego tematyka, dotyczyła problemów młodzieży większości „nowych” państw wspólnoty europejskiej. W 2004 roku postawił na film-eksperyment, w stylu popularnych wówczas reality shows. *Dziura w sercu*, była konglomeratem niedbałych ujęć, filmowania z ręki, dużych zbliżeń i ciasnej przestrzeni, z porno tematyką w tle. Film ten nie zyskał uznania w oczach krytyków, ale stał się krokiem wprzód ku estetyce kina eksperymentalnego, którego autorskie rozumienie zaprezentował w następnym swoim projekcie - *Kontener* (2006). Jego ostatni film *Mammoth* (2009), opowiadający historię odnoszącego sukcesy małżeństwa, ich

²¹⁰ A. Piotrowska, *Buntownik z wyboru*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 51-52, s. 21.

²¹¹ Tamże, s. 21.

²¹² Tamże.

córeczki oraz filipińskiej niani, których dzieli przepaść ekonomiczna, ale łączą te same problemy, został pokazany na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie w 2009 roku, wywołując skrajne emocje.

Do grona swoich mistrzów, oprócz Bergmana, zalicza także Kena Loach oraz Mike'a Leigh'a, którego *Sekrety i kłamstwa* uważa za kinowe arcydzieło.

Styl

Twórczość Moodyssona otwiera kino kameralne, rodzinne, poruszające problemy zwyczajnych ludzi, z wyraźnym akcentem na wyostrenie filmowego zmysłu obserwacji. Finezji jego obrazom dodaje nuta lekkiego skandynawskiego humoru – rzadko występującej cechy u reżyserów ekstremalnych - pozwalająca widzowi na wyłapanie ironii, zapowiadającej zwykle ironię losu.

Pierwsze trzy filmy reżysera składają się na umowną „trylogię o dorastaniu”²¹³. Jej tematyką są problemy młodych ludzi, brutalnie wchodzących w dorosłość, która nie ma nic wspólnego z oczekiwaną wizją pełnej wolności, ale z rzeczywistością pełną niezrozumienia, przemocy. Wolność okazuje się być jedynie pozorna, tak naprawdę to pułapka, przepaść, labirynt, w którym możemy liczyć tylko na siebie. Być może dlatego Moodysson opowiada o dorastaniu jako o procesie, a nie gwałtownym przejściu - z dzieciństwa w dorosłość. Żaden z bohaterów tak naprawdę jeszcze nie dorósł, nie ukończył procesu przejścia. Słodki triumf homoseksualnej miłości nad szklanką kakao w *Fucking Amal*, ucieczka przed dorosłością w zamkniętą społeczność fikcyjnego świata komuny w *Tylko razem*, czy wizja siebie jako pięknego anioła, zgwałconej, umierającej Lilji, to różne oblicza tęsknoty za beztroskim czasem dzieciństwa, do którego nie ma już powrotu.

Moodysson jest zwolennikiem lewicowych frakcji politycznych, popiera także politykę feministyczną, jednocześnie będąc zagorzałym katolikiem²¹⁴. Stąd też początkowo „ironiczny” charakter jego twórczości, zaczął ewoluować w kierunku ostrej wypowiedzi politycznej. W swoich filmach pozwala sobie na otwartą krytykę polityczną, bezpośrednio wyrażanie poglądów, a przy tym nie zniechęca publiczności tym rodzajem odautorskiego

²¹³Zob. J. Olszewski, *Dojrzwianie według Moodyssona*, „Kino” 2004, nr 10, s. 74.

²¹⁴S. O'Hagan, *Moody by name...*, „The Guardian”, 13.04.2003, <http://www.guardian.co.uk/film/2003/apr/13/features.review>, [dostęp online: 12.03.2013].

komentarza. Wiele razy podkreślał, że bardzo chciał by jego filmy, choć w niewielkim stopniu, zbliżyły się do dzieł Tarkowskiego, by były jednocześnie osobiste i polityczne²¹⁵.

Obala mit Szwecji jako państwa dobrobytu, kapitalistycznego raju. Zwraca uwagę na wadliwy system polityki socjalnej, administracyjnej, a także zły kierunek polityki zagranicznej. Reprezentuje podejście obywateli młodej generacji, którzy krytycznie odnoszą się do przestarzałego systemu wartości szwedzkiego społeczeństwa. Młodzi ludzie mają pełną świadomość praw obywatelskich, nie chcą być jedynie statystycznym „czynnikiem ludzkim” w układach instytucjonalnych i urzędniczych. Potrzeba indywidualizmu i duch postępu pcha ich do poszukiwania nowych rozwiązań.

Wśród propagowanych przez niego, nowych idei, niewątpliwie przoduje idea tolerancji, po którą reżyser sięga kilkakrotnie w swoich filmach. Tolerancja na tle rasowym, seksualnym, czy religijnym staje się czymś trudnym do wyegzekwowania, zwłaszcza w małych społecznościach lokalnych (jak np. Amal). Odmienność staje się piętnem, prowadzącym do alienacji, lęków, czy prób samobójczych. Brak akceptacji może ewoluować w dwóch kierunkach – pozytywnym, którego przejawem jest indywidualizm jednostki, lub negatywnym, wiążącym się z wewnętrznym rozdarciem, poszukiwaniem tożsamości, brakiem identyfikacji, powodującym w skrajnych przypadkach – autodestrukcję osobowości.

Wszystkich bohaterów Moodyssona cechuje alienacja, która w konsekwencji prowadzi do osiągnięcia stadium patologicznej samotności. Przyczyny alienacji są różne, zwykle następuje ona w wyniku odejścia lub porzucenia. Agnes jest osamotniona w nowym mieście, do którego przeniosła się z rodzicami, którzy dostrzegając, że coś z córką jest nie tak, w gruncie rzeczy są zadowoleni, że dziewczyna nie asymiluje się z miejscowymi rówieśnikami ze względu na ich rozrywkowy tryb życia. Ellin, spotkania z koleżankami i towarzystwo chłopców zastępują opiekę zapracowanej matki, która po powrocie z pracy, zainteresowaniem darzy jedynie telewizor. Członkowie komuny „Razem” natomiast, są wyobcowani każdy na swój sposób: Elizabeth zostaje sama, po ucieczce od męża-alkoholika, Goran i Lena zostają odrzuceni przez społeczeństwo ze względu na ideologię wolnej miłości, podobnie Anna i Lasse oraz Klas, którzy manifestują odmienną orientację seksualną, Signe i Sigvard to para hipisów-wegetarian, przeciwników Coca Coli i Fizi Pończoszanki. Lilja natomiast zostaje najpierw porzucona przez matkę, która zrzeka się także praw rodzicielskich, później odtrącona także przez rówieśników, w wyniku fałszywego oskarżenia o oddawaniu się za pieniądze. Niesamowitą samotność obserwujemy również u bohaterów *Dziury w sercu*.

²¹⁵ Zob. A. Piotrowska, dz. cyt., s. 21.

Erik zostaje odrzucony przez ojca ze względu na swoje upośledzenie. Ojciec natomiast pragnie być kochanym przez syna, ale w żaden sposób nie potrafi mu tego okazać. Podobnie Geko i Tess, którzy tęsknotę za bliskością i sielskością przeszłości wyrażają w halucynacyjnych wizjach. W *Kontenerze* wyobcowany jest główny bohater – transwestyta, wyalienowany, zamknięty w swoim ciecie, odrzucony przez społeczeństwo. *Mammuth* jest portretem samotności zbiorowej. Małżeństwo oddala się od siebie, przez własne ambicje i związany z nimi charakter wykonywanej pracy. Nieobecność rodziców przekłada się na samotność ich córki. Niania zatrudniona do opieki nad nią pozostawiła w swojej ojczyźnie, czyli skazała na samotność, dwóch synów.

Owa patologiczna samotność wyzwala bunt, niezgodę na zaistniały stan rzeczy. Bunt społeczny, polityczny, kulturowy, przejawiający się w działaniu, lub aktywności, także twórczej. Sztuka jako ucieczka przed samotnością jest tu bardzo szeroko rozumiana, jako tworzenie lub działanie w jakimś kierunku. Agnes z *Fucking Amal* pisze wiersze (prezentowane w filmie *nomen omen* są utworami Moodyssona), Erick z *Tylko razem* pisze podniosłe manifesty i apele komunistyczne, a Rickard z *Dziury w sercu* kręci amatorską kamerą filmy pornograficzne. Reżyser potępia bezruch, zastój. Stoi na stanowisku, iż bezczynność jest najgorszym nieszczęściem człowieka. Tylko poprzez aktywność i działalność możemy podjąć próbę przeciwstawienia się systemowi i hermetycznej społeczności.

Moodysson należy do tej grupy współczesnych reżyserów, którzy traktują kino jako formę komunikacji z widzami, a film jest sposobem przekazywania wiadomości, jej charakter będzie zależał od sposobu zobrazowania treści i właściwego jej podania. Problemy zwykłych ludzi, próbujących wyrwać się z sytuacji fatalistycznego zapętlenia, a w rzeczywistości zmierzających do nieuchronnego pęknięcia, rozczerowania, czy tragedii. Zabiegiem ekstremalnym, oprócz tematyki okraszonej jego pierwiastkiem, ma być zastosowana (zwłaszcza w finale) taktyka szoku, będąca również rodzajem moralitetu.

O filmach

Fucking Amal (1998)

Opowieść o uczuciu rozwijającym się w środowisku nastolatków, czyli typowych dla tego wieku porywach serca. Do małego miasteczka Amal, przeprowadza się wraz z całą rodziną, Agnes. Zamknięta w sobie dziewczyna, nie potrafi odnaleźć się wśród nowej społeczności, żyjącej i dobrze znającej się między sobą, od dziecka. Cicha i skryta nastolatka zakochuje się w swojej koleżance z klasy – pięknej, przebojowej Ellin, która jest także

obiektem westchnień wszystkich chłopców ze szkoły. Agnes ukrywa homoseksualne uczucie. Opisuje swoje rozterki jedynie w komputerowym pamiętniku. Zachowaniem córki zaniepokojeni są jej rodzice, którzy nie potrafią zrozumieć jej separacji od rówieśników. Pewnego dnia Ellin zakładając się ze swoją siostrą, dla zabawy całuje Agnes. Ten krótki pocałunek jest momentem przełomowym w życiu obu dziewczyn, zwłaszcza Ellin. Nastolatka zaczyna rozumieć, że skrzywdziła uczucia Agnes. Przestaje zwracać uwagę na koleżanki, których jedynym celem w życiu jest flirtowanie z chłopakami i kupowanie nowych ubrań, a zaczyna dostrzegać piękno i pasję osamotnionej dziewczyny. Na przekór wszystkim - znajomym i konwenansom - zostają parą. Z pozoru prosta historia o problemach nastolatków przerodziła się w opowieść o samotności, dojrzewaniu, poszukiwaniu tożsamości i rodzącym się uczuciu.

Tylko razem (2000)

Akcja filmu rozgrywa się w 1975 roku, w Szwecji, która jest właśnie pod wpływem rewolucji i zmian obyczajowych i kulturowych, które przeniosły się z USA do Europy. Grupa przyjaciół zawiązuje komunę o nazwie „Razem”. Wszyscy jej członkowie mieszkają pod jednym dachem w dużym domu. Przemieszczają się pomalowanym w kwiaty starym samochodem, a dni mijają im na beztróskim spędzaniu czasu – piciu wina, paleniu marihuany, rozmowach i uprawianiu wolnej miłości. Pewnego dnia sprowadza się do nich siostra jednego z mieszkańców, która po ostrej kłótni z mężem, wraz z dwójką dzieci uciekła z domu. Wspólnota „Razem” to dla niej inny świat. Dzięki obecności Elisabeth, członkowie komuny rozumieją, że poza wspólnymi ideami, ludzi musi łączyć coś więcej by mogli być ze sobą. Reżyser postanowił nadać historii ton lekki i optymistyczny, pomimo problemów, z którymi zmagają się bohaterowie. Uniwersalizm perypetii tej grupy osób, pozwala na stosunkowo łatwą identyfikację z bohaterami, co sprawia, że fabuła nie jest jedynie dokumentalnym portretem lat 70.

Lilja 4ever (2002)

Historia opowiedziana w filmie po raz kolejny dotyczy problemów młodych ludzi, poszukujących wciąż lepszego życia. Tytułowa Lilja to zbuntowana szesnastolatka, której matka wraz ze swoim kolejnym kochankiem wyjechała do USA w poszukiwaniu lepszego życia. Obiecała córce przysyłać pieniądze, jednak słuch po niej zaginął. Wiernym przyjacielem Lilji jest mały chłopiec mieszkający w na tym samym blokowisku, Wołodia. Razem spędzają czas grając w piłkę i snując plany na temat lepszego życia. Tak mijają im

kolejne tygodnie. Pewnego dnia Lilja poznaje w dyskotecie dużo starszego Andrieja, zakochuje się w nim. Ten oferuje jej wyjazd do Szwecji, pomoc w znalezieniu pracy oraz wspólną przyszłość. Lilja chwali się tą propozycją Wołodii. Chłopak stanowczo odradza jej wyjazd. Lilja go nie słucha, chce za wszelką cenę wyrwać się z podłego osiedla. Po przyjeździe na miejsce, dziewczynie zostaje odebrany paszport, a chłopak, który czekał na nią zamiast ukochanego, zamyka ją w ciasnym mieszkaniu i zmusza do prostytucji. Szwecja okazuje się być nie cudownym rajem, ale gorzką lekcją życia.

Dziura w sercu (2004)

Historia czwórki znajomych, którzy w ciasnej przestrzeni wynajmowanego mieszkania, postanawiają nakręcić film pornograficzny. Rickard jest reżyserem, a Tess i Geko gwiazdami jego projektu. Jest jeszcze Eric, niepełnosprawny syn Rickarda, który podpatruje erotyczne ekscesy przez uchylone drzwi swojego pokoju. Później również bierze udział w „przedsięwzięciu”. Mały pokój w mieszkaniu jest metaforą brudnego, obdartego z uczuć, obojętnego świata. Pobudzeni przez środki odurzające i upojeni alkoholem bohaterowie, prześcigają się w wymyślaniu coraz dziwniejszych seksualnych pozycji i konfiguracji. Upokarzający, instrumentalny seks powoduje wyzwolenie pierwotnych instynktów, jest niczym innym jak świadomym przekroczeniem granic. Zburzeniem porządku codzienności. Upływają tygodnie a rytm dnia, czy nocy pozostaje ten sam: wypoczynek, posiłek, kopulacja. Perwersyjne ujęcia, głębokie zbliżenia, psychiczny i fizyczny sadomasochizm potęgują głód emocjonalny, który dopadł każdego z bohaterów.

Kontener (2006)

Eksperyment filmowy w postaci zlepkii obrazów, nie do końca powiązanych ze sobą wraz z towarzyszącym im monologiem. Głównym bohaterem jest transseksualista. Warstwa wizualna i dźwiękowa mają odzwierciedlać jego dychotomię między duszą a ciałem oraz konflikt płci, który wyraża się wewnętrznym rozdarciem między pragnieniem, a stanem faktycznym – otyły, nieatrakcyjny mężczyzna, który chce być drobną, atrakcyjną Azjatką. Tragizm braku tożsamościowej identyfikacji wiąże się ze społecznym odrzuceniem. Desperackie poszukiwanie zarówno akceptacji u innych, jak i zrozumienia samego siebie, oddaje eksperymentalny charakter formuły narracyjnej, która przedstawia jednak nie historię, a mentalność i rozbieżności psychiczne transseksualisty. Film pokazuje metaforyczne współistnienie dwóch płci, zamkniętych w jednym ciele, społecznie nie do przyjęcia.

Mammoth (2009)

Opowieść o miłości i pieniądzu, które to są wartościami prowokującymi do przekraczania granic. Główni bohaterowie filmu to mieszkający w Nowym Jorku młode małżeństwo, Leo i Ellen. Para wychowuje razem córeczkę Jackie, którą przez większość czasu opiekuje się filipińska niania. Rodzice bez reszty są pochłonięci pracą. Ellen jest wziętym chirurgiem, a Leo właścicielem dobrze prosperującego serwisu z grami internetowymi. Spalający się w swoich zawodach, mają dla siebie coraz mniej czasu, nie zauważają jak bardzo się od siebie oddalają. Pewnego dnia Leo wyjeżdża służbowo do Tajlandii, by podpisać tam bardzo lukratywny kontrakt. Na miejscu snuje się po hotelach, pubach, spotykając młodą prostytutkę, Cookie. W tym czasie Ellen pochłonięta swoimi obowiązkami zawodowymi, ratowaniem życia pacjentów, nie zauważa jak bardzo obca stała się dla córki, która coraz mocniej zżywa się z nianią. Opiekunka Jackie, Gloria, emigrowała z rodzinnej wioski by zarobić na utrzymanie swoich dzieci. Dręczą ją z tego powodu wyrzuty sumienia oraz przepełnia ogromna tęsknota, którą przelewa na małą dziewczynkę. Losy bohaterów stykających się z sobą, łączy nadrzędna idea zapewnienia godnego bytu swoim najbliższym. Wyraźne podkreślenie kontrastów, związanych z poziomem życia i podziałem na warstwę bogatych i biednych pokazują, że dla każdego z nich, pojęcie to oznacza coś zupełnie innego.

Filmografia

Filmy krótkometrażowe

To była ciemna, burzowa noc (1995)

Okazało się w podziemiu (1996)

Tylko trochę porozmawiać (1997)

Filmy pełnometrażowe

Fucking Amal (1998)

Tylko razem (2000)

Lilja 4 ever (2002)

Terrorysta – film o skazanych (2003, dokumentalny)

Dziura w sercu (2004)

Kontener (2006)

Mammoth (2009)

6.5. Ujarzmianie wielokulturowości w filmach Fatih Akina

Reżyser urodził się w 1973 roku w Hamburgu. Jest synem tureckich emigrantów. Wychowywał się w wielokulturowej dzielnicy Hamburga – Altonie, gdzie uczęszczał także do gimnazjum. Tam też wpadł w złe towarzystwo i przez jakiś czas należał do młodzieżowego gangu. Już w szkole zaczął pisać opowiadania, które powstały na bazie jego własnych doświadczeń, a które później stały się podstawą dla jego scenariuszy filmowych. Pierwsze próby filmowe kręcił na taśmie Super -8. Po ukończeniu szkoły średniej studiował na wydziale technik wizualnych w hamburskiej szkole Hochschule für Bildende Kunst²¹⁶. Należał także do otwartej grupy teatralnej hamburskiego Thalia Theater. Jest reżyserem i scenarzystą, a także aktorem.

W 1995 nakręcił swój debiutancki, krótkometrażowy film *Sensin*, który został przyjęty z ogromnym entuzjazmem na Internationale Short Film Festival w Hamburgu, zdobywając nagrodę publiczności. Prawdziwa lawina nagród spadła na niego po realizacji pierwszego filmu pełnometrażowego, *Szybko i bezboleśnie* (1997), nagrodzonego m. in. Brązowym Lampartem na Festiwalu w Locarno, nagrodą Adolfa Grimme’a oraz Bawarską Nagrodą Filmową „Pierrot” w 1998 roku²¹⁷. Rok 2004 był momentem przełomowym w jego twórczości. Razem z Andreasem Thielem i Klausem Maeck założyli firmę producencką Corazón International²¹⁸. W tym samym roku zrealizował film *Głową w mur* i zdobył Złotego Niedźwiedzia na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie. W dowód uznania zaproszono go do zasiadania w jury Festiwalu w Cannes w 2005 roku. Na przełomie 2005 i 2006 roku wykładał na Akademii Sztuk Pięknych w Hamburgu²¹⁹. W tym samym roku zrealizował swój pierwszy film dokumentalny, *Życie jest muzyką*, na temat różnorodności muzycznej Stambułu. W 2007 roku Fatih Akin został członkiem Wolnej Akademii Sztuk Pięknych w Hamburgu, w tym samym czasie zakończył realizację drugiej części planowanej trylogii o miłości śmierci i diable, *Na krawędzi nieba* (2007). Film ten miał swoją premierę na 60 Festiwalu Filmowym w Cannes, gdzie zdobył nagrodę specjalną jury ekumenicznego. Zdobył również niemiecką nagrodę filmową w kategoriach: film, reżyser i scenariusz.

²¹⁶ Zob. E. Fiuk, *Fatih Akin: bardzo osobiste kino*, [w:] *Autorzy kina europejskiego V*, red. A. Helman, A. Pitrus, Rabid, Kraków 2009, s. 10.

²¹⁷ L. Gorris, *Hexenkessel Hamburg-Altona*, „KulturSpiegel” 10/1998, s. 19.

²¹⁸ Corazon International, www.corazon.sslh.net, [dostęp online: 26.03.2013].

²¹⁹ Zob. V. Behrens, *Fatih Akin wird Professor*, „Hamburger Abendblatt”, 11.10.2005, <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article357367/Fatih-Akin-wird-Professor.html> [dostęp online: 26.03.2013].

Podczas realizacji *Na krawędzi nieba* (2007), zaczął również kręcić kolejny film dokumentalny *Der Müll im Garten Eden*, ukończony w 2011 roku.

Czerpie inspiracje się z nowego kina hollywoodzkiego, zwłaszcza w okresie od *Taksówkarza* (1976) Martina Scorsese, *Easy Rider* (1969) Denisa Hoppera, przez *MASH* (1970) Roberta Altmana, po *Wściekłego byka* (1980) Scorsese i *Czas Apokalipsy* (1979) Francisa Forda Coppoli²²⁰.

Styl

Styl silnie determinowany jest pochodzeniem reżysera. Wszystkie jego filmy prezentują trudne niemiecko-tureckie sąsiedztwo, zderzenie kultur i obyczajów. W jego filmach widoczne są wątki autobiograficzne – historie, przygody, kłopoty z prawem²²¹. Wykorzystuje doświadczenie jako podstawę wyjściową do opowiadanej historii.

W żadnym z filmów nie zapomina o korzeniach, podkreśla ogromną rolę kultury, która kształtuje tożsamość, charakter, poprzez wpajane wartości i zasady, ale czasami jest przeszkodą w asymilacji, barierą w porozumieniu się i obyczajowymi okowami.

Reżyser jest doskonałym analitykiem środowiska, z którego się wywodzi. Potrafi obiektywnie ukazać wady i zalety wielokulturowego społeczeństwa. Ze szczególnym zainteresowaniem obserwuje stopień adaptacji jednostki w obcym kraju, a także sposób jej funkcjonowania na tle rdzennej społeczności. Charakterystyczne dla jego bohaterów jest wewnętrzne rozdarcie między faktycznym domem a tożsamością narodową. Bohaterowie w jego filmach wyruszają na Zachód w poszukiwaniu lepszego życia, wracają do ojczyzny by odnaleźć siebie.

Wiąże rozpad relacji międzyludzkich z niemożnością lub jedynie pozorną aklimatyzacją. Narastająca frustracja wynikająca z potrzeby identyfikacji prowadzi do zachwiania życiowej równowagi, wewnętrznego rozdarcia, a w niektórych przypadkach do zachowań desperackich. Pewna dezorientacja kulturowa wpływa na uaktywnienie się ciemnej strony człowieka, a nawet na podejmowanie kroków niezgodnych z prawem.

Niezależnie od gatunku jaki wykorzystuje – czy to w komedii, sensacji, czy dramacie obyczajowym - bohaterami są zazwyczaj outsiderzy, często wywodzący się z marginesu społecznego i równie często borykający się z niesprzyjającym im losem, znajdujący się w

²²⁰ Zob. B. Glombitza, *Ich wollte Frauen entdecken*, www.taz.de/!5167/, 25.09.2007, [dostęp online: 26.03.2013].

²²¹ Zob. E. Fiuk, dz. cyt., s. 10.

punkcie krytycznym, momencie przełomowym w życiu. Wszyscy mają silną potrzebę przynależności, do grupy, organizacji, czy drugiego człowieka. Zastępuje ona poczucie wykluczenia, funkcjonowania na marginesie. Paradoxem jest, że w żadnej relacji nie potrafią się spełnić. Perypetie bohaterów to nieustanna walka z przeciwnościami losu, kulturą, biurokracją, bliskimi, przyjaciółmi, a nawet rodziną. Współżycie na zasadzie pełnej asymilacji jest fikcją. Punktem kulminacyjnym jest powrót (w różnych okolicznościach) do ojczyzny – odwrócenie porządku – ucieczka z wymyślanego raju do „miejsca przeklętego”, w którym, o dziwo, odnajdują spokój i sens życia.

W jego filmach dominuje Turcja, ale daje do zrozumienia, że z tymi samymi problemami stykają się również inne nacje – Grecy, Serbowie, Włosi. Narodowość turecka jest egzemplifikacją mniejszości narodowych i problemów z jakimi się stykają.

W filmach Akina kobiety odgrywają szczególną rolę. Nie pretenduje on jednak do tytułu znawcy kobiet. Dopiero powoli je odkrywa. Kobiety to aktywistki, wyzwala je ze stereotypowego, domowego krajobrazu, a przenosi wprost w sam środek rewolucji – dosłownie i metaforycznie. Kobiety są wyzwolone światopoglądowo, ale ograniczone konwenansami, z tego powodu buntują się - uciekają przed prawem, obyczajami, mężczyznami.

Fascynują go związki międzyludzkie, nie tylko pomiędzy partnerami, o charakterze erotycznej czy seksualnej relacji, ale również związki w rodzinie. Relacje z innymi ludźmi są motorem działań bohaterów. W swoich filmach Akin poświęca dużo miejsca rodzinie - konfliktom, uczuciom, łączącym jej członków. Odwołuje się do tradycyjnego rodzinnego modelu i podkreśla wagę wspólnoty i wyznawanych wartości. Oczywiście kontynuacja tradycji we współczesnym świecie, szczególnie ortodoksyjnej wiary, nie jest możliwa w sposób kategoryczny, zwłaszcza, iż reżyser komplikuje sprawę, przenosząc turecką tradycję na liberalny grunt europejski. Pokazuje członków rodziny zaangażowanych we wspólne problemy, czy interesy oraz przede wszystkim łączącą ich, czasami trudną, miłość. Wskazuje również, że rodzina i wewnętrzne rodzinne relacje w środowisku imigrantów - nawet jeśli początkowo stają się przyczyną konfliktów - zawsze jest formą schronienia, ostatnią przystanią, do której bohaterowie wracają po cierpieniach i porażkach.

Akin odżegnuje się od kina politycznego, choć jego filmy w mniejszym, bądź większym stopniu są politycznie zaangażowane (dyskusje na temat Unii Europejskiej, flagi i symbole narodowe), zwraca uwagę na problemy mniejszości narodowych, ale nie stara się być moralizatorem. Nie chce wpływać na losy świata za pomocą sztuki filmowej, ale stwarza odbiorcy poczucie (czasami fikcyjnej) wiary w nadejście „lepszego”, w zmianę sytuacji

bohaterów, w happyend, który nie zawsze ma miejsce. Próbuje nie być dogmatyczny, otwiera sobie możliwość zmiany zdania, wycofania się z zajmowanego stanowiska, szczególnie, iż porusza newralgiczne kwestie - narodowościowe, obyczajowe, religijne – które dynamicznie ewoluują na przestrzeni lat i pod wpływem zalewu zachodniej kultury, funkcjonują we współczesnym świecie zupełnie inaczej.

Znamienna dla jego twórczości jest różnorodność i niepowtarzalność. Pomimo tego, że czerpie inspiracje z epizodów pojawiających się w jego filmach, jakby miał świadomość o czym będzie kolejny film, każdy następny nie jest kontynuacją, opowiada inną historię. Balansuje pomiędzy skrajnymi gatunkami (dramat, komedia). Efektem tego jest zaskoczenie publiczności.

Ważne miejsce w jego filmach zajmuje muzyka. Jest dodatkową ilustracją, dopełnieniem, rodzajem komentarza, czy pointą. Sięga po skrajne gatunki, z różnych stron świata, co dodatkowo angażuje zmysły widza. Tworząc odpowiedni klimat poprzez muzykę, hipnotyzuje, pozwala na identyfikację z bohaterem, zmuszając do reakcji – radości, smutku, cierpienia, współczucia, melancholii, czy refleksji.

O filmach

Szybko i bezboleśnie (1998)

Akcja filmu rozgrywa się w Hamburgu, w najbardziej zróżnicowanej kulturowo dzielnicy miasta - Altonie. Bohaterami jest trójka chłopców różnych narodowości, Turek Gabriel, Grek Costa i Serb Bobby. Kiedyś łączyła ich przyjaźń i kierowanie się tymi samymi wartościami – odwagą, lojalnością i honorem. Wspólnie należeli do małego, przestępczego gangu i byli uwikłani w drobne gangsterskie porachunki. Z czasem ich działalność zaczęła zataczać coraz szersze kręgi, za co spotkała ich kara. Bobby nie rezygnuje jednak z gangsterskiej działalności, stara się o przyjęcie do albańskiej zorganizowanej grupy przestępczej. W wyznaczone mu zadania chce wtajemniczyć swoich kompanów z młodości. Gabriel, mający już na koncie pobyt w więzieniu, ma wątpliwości, gdyż chciałby prowadzić już inne życie, natomiast nie mający nic do stracenia Costa przyłącza się do Bobby'ego. Do rozpadu przyjaźni doprowadzi ich zbyt duża chęć posiadania, zarówno pieniędzy, jak i kobiet. Zdrada Bobby'ego, później także oszustwa Costy wynikają z chęci zaspokojenia żądzy posiadania oraz utrzymania pozycji w hierarchii imigranckiego półświatka. Gabriel również przykładą swoją rękę do zrujnowania relacji między mężczyznami, angażując się w romans z dziewczyną Bobby'ego. Przyjacielska relacja, która połączyła ich w młodości staje się w końcu ich przekleństwem – źródłem nieporozumień, podziałów i walki o dominację.

W lipcu (2000)

To humorystyczna komedia romantyczna w wydaniu Akina. Opowieść o pozornie niedobrej parze. Julia to sprzedawczyni amuletów, współczesna hipiska, Daniel natomiast, introwertyczny, przyszły nauczyciel fizyki. Dziewczyna zakochuje się na zabój w nieśmiałym fizyku, chcąc go zdobyć wymyśla chytry plan – próbuje sprzedać mu pierścień wraz z przepowiednią o spotkaniu kobiety „ze słońcem”. Historia jednak przyjmuje nieoczekiwany obrót i w wyniku nieporozumienia Daniel spędza wieczór z przypadkowo poznaną dziewczyną i zaczyna pałać do niej gorącym uczuciem. Następnego dnia okazuje się, że nowopoznana ukochana musi wyjechać do ojczyzny, Turcji. Daniel postanawia podążyć za dziewczyną. W drodze do Istambułu, przypadkowo zatrzymuje go, podróżująca autostopem, Julia. Postanawiają ruszyć w drogę razem. Swoboda i idealizm w podejściu do życia dziewczyny są skontrastowane z urzędniczym, automatycznym sposobem bycia jej kompana. Całkowita odmienność osobowości, powoduje szereg konfliktów i frustrujących sytuacji, zwłaszcza kiedy po drodze spotykają ich dziwne przygody. Film pokazuje jak wielką rolę w życiu człowieka odgrywa przypadek, ile tak naprawdę można znieść dla miłości oraz jak niepozornie może się ona ujawnić.

Solino (2002)

Opowiada historię rodziny włoskich emigrantów, przybyłych w latach 60. do Republiki Federalnej Niemiec. Seniorzy rodu Romano Amato i jego żona Rosa wraz z dwoma synami osiedlają się w Duisburgu, mając nadzieję na lepsze życie. Otwierają oni wspólnie pierwszą w tamtejszym regionie pizzerię o nazwie „Solino”, włoskiej miejscowości skąd pochodzą. Młodszy z braci Gigi zaprzyjaźnia się z sąsiadem, właścicielem zakładu fotograficznego, dzięki niemu też odkrywa w sobie pasję do fotografii i filmu. Następnie poznajemy wydarzenia, które mają miejsce jakiś czas później. Giancarlo, Gigi i jego dziewczyna Jo mieszkają razem. Giancarlo nawiązuje kontakty z grupą podejrzanych typów, a Gigi, już profesjonalnie zajmuje się kręceniem filmów. Udaje mu się zrealizować film dokumentalny, który zostaje pokazany na festiwalu w Zagłębiu Ruhry. Ich matka Rosa wprowadza się do nich po tym jak przyłapała ojca na romansie z inną kobietą. Całodniowa praca w pizzerii bardzo ją obciąża, kobieta zaczyna podupadać na zdrowiu. Po wizycie u lekarza dowiaduje się że cierpi na białaczkę. Gigi nie chcąc zostawić chorej matki, postanawia towarzyszyć jej w drodze do rodzinnego Solino. Telefonicznie dowiaduje się, że jego film zostanie pokazany na festiwalu, uzgadnia z bratem, że ten przyjedzie zaopiekować się matką. Giancarlo nie zamierza jednak wracać do Solino, wybiera się natomiast na festiwal,

gdzie odbiera główną nagrodę podając się za swojego brata. Gigi dowiaduje się o tym z gazet i wściekły wraca do Duisburga. Na miejscu przyłapuje swojego brata w niedwuznacznej sytuacji ze swoją dziewczyną. Bracia rozstają się w gniewie. Giancarlo nie zamierza opiekować się chorą matką, nie pozostawiając więc wyboru młodszemu bratu. Gigi na zawsze wraca do Solino. Tam zaczyna spotykać się z Adą, przyjaciółką z dzieciństwa. Razem otwierają kino na wolnym powietrzu, w którym Gigi prezentuje swoje filmy. Dziesięć lat później Gigi żeni się z Adą, wszyscy ponownie spotykają się w Solino.

Głową w mur (2004)

Główny bohater Cahit, to Niemiec tureckiego pochodzenia, po utracie żony, jedyną ucieczką są alkohol i narkotyki, nie widząc sensu dalszej egzystencji, postanawia targnąć się na swoje życie. Próba samobójcza nie powodzi się, a Cahit trafia do kliniki psychiatrycznej. Tam poznaje młodą muzułmankę Sibel, która jest Turczynką i również chciała odebrać sobie życie, próbując sprzeciwić się woli swojej ortodoksyjnej rodziny. Zhańbioną dziewczynę uratować i wyzwolić może tylko małżeństwo. Sibel nakłania Cahita do pozorowanego mariażu. Ten początkowo opiera się, ale w końcu przystaje na propozycję dziewczyny. Fikcyjne małżeństwo wydaje się być układem idealnym - Sibel cieszy się niekontrolowaną wolnością, korzysta z życia, a „szczęśliwy małżonek” może kontynuować romans ze swoją byłą kochanką. Stopniowo jednak fikcyjny związek zaczyna przeradzać się w niebezpiecznie emocjonalną więź. Cahit zaczyna darzyć „żonę” coraz silniejszym uczuciem. Kiedy młoda Turczynka zdaje sobie sprawę, że Cahit również nie jest jej obojętny, doprowadza to do wielu konfliktów, a nagły atak zazdrości nawet do tragedii. Cahit morduje człowieka i trafia do więzienia, Sibel zapewnia go o swojej miłości i obiecuje czekać na niego w Turcji. Życie jednak weryfikuje jej plany. Na miejscu Sibel wdaje się w romans z Turkiem i zachodzi w ciążę. Kiedy Cahit kończy odsiadywać wyrok, postanawia ją odnaleźć. W tym celu udaje się do Istanbulu. Sibel na fali powtórnego przypływu uczucia postanawia z nim uciec, po czym rozmyśla się ze względu na dobro córki, której nie może porzucić. Bohaterowie rozstają się.

Życie jest muzyką (2005)

Film ten jest pokłosiem współpracy Akina z Alexandrem Hacke przy filmie *Głową w mur*. Podczas kręcenia zdjęć w Stambule, basista zespołu Einstürzende Neubauten zetknął się tam lokalnymi grupami muzycznymi i zafascynował tamtejszym folklorem, którego bogactwo odzwierciedla zarówno kulturę regionów tureckich, jak i wpływy kultur obcych - europejskich i azjatyckich. To muzyczny portret miasta, po którym oprowadza widzów

Hacke. Głosi pogląd, że w muzyce zawarta jest cała tradycja i dziedzictwo kulturowe kraju. Dzięki tej spuściźnie historia, współczesność i przyszłość obywateli, wykraczają daleko poza granice Turcji. Formuła filmu dokumentalnego wymusza specyficzne podejście do tematu. Muzyka nie jest tłem, jest głównym bohaterem filmu. Hacke używa specjalnego urządzenia do zapisu dźwięków, nazywa go „magicznym mikrofonem”, pozwala on na wyjątkowy przekaz egzotycznych, jakże naturalnych brzmień. Oprócz muzycznej ilustracji obyczajów, kultury, historii, prezentuje tematy mniej wygodne - problemy życia codziennego mieszkańców, bezrobocie, polityczne spory, społeczności imigrantów. Kamera pozwala na kronikalny, faktograficzny zapis obrazów, a muzyka jest odzwierciedleniem emocji. Wielokulturowość Stambułu jest przedstawiona z bardzo szerokiej perspektywy. Mając świadomość dużego rozwarstwienia społeczeństwa, reżyser przemierza nie tylko reprezentacyjne ulice, ale zapuszcza się również na obrzeża miasta, ukazując jednocześnie ogromne dysproporcje materialne między mieszkańcami, a zarazem bogactwo duchowe mniej zamożnej ludności.

Stambuł jest analizą przykładu ewolucji i przeobrażeń gatunków, stylów i trendów muzycznych. Odzwierciedleniem schematu zmieniającej się mody w muzyce światowej. Nowoczesność zostaje zderzona z tradycją, pomimo znaczącej różnicy w gustach współczesnych gwiazd popkultury, każda z nich deklaruje silne przywiązanie do korzeni, co odbija się echem w ich twórczości. Patetyczne przesłanie filmu mieści się w stwierdzeniu, że przetrwanie rdzennych tradycji możliwe jest jedynie dzięki sztuce, a w szczególny sposób dzięki muzyce, która posługuje się uniwersalnym, zrozumiałym językiem.

Na krawędzi nieba (2007)

Reżyser po raz kolejny zderza turecką i europejską mentalność, w dobrze mu znanym punkcie – kulturowym rozdarciu „niemieckich Turków” pomiędzy ojczyzną, a prawdziwą tożsamością. Akin postanawia odwrócić funkcjonujące silnie stereotypy obcego – niewykształconego, bezrobotnego emigranta. Jeden z głównych bohaterów, potomek tureckich emigrantów, wyklada na uniwersytecie w Hamburgu. Jego ojciec, Ali, znudzony wdowiec postanawia przyjąć pod swój dach i na utrzymanie turecką prostytutkę, która jest prześladowana przez grupę obrońców honoru tureckich kobiet. Niedługo potem ojciec przechodzi zawał, niezbędny jest jego pobyt w szpitalu. W tym czasie Nejat, syn Aliego, poznaje bliżej Yeter, Turczynkę z którą zamieszkał ojciec. Okazuje się, że kobieta znalazła się w trudnej sytuacji materialnej – pozostawiła w Turcji córkę, a sama ruszyła w świat by jakoś zarobić na życie. Chcąc zapewnić godny byt swojemu dziecku przesyłała jej większość

zarobionych pieniędzy, aby ta mogła się utrzymać i opłacić studia w Stambule. Po powrocie ze szpitala Ali staje się agresywny wobec Yeter, bije ją, znęca się nad nią. W czasie jednej z kłótni, dochodzi do nieszczęśliwego wypadku, wyniku którego Yeter umiera. Nejat potępia ojca. Postanawia odnaleźć córkę Yeter. W tym celu udaje się do Stambułu. Poszukiwanej przez Nejata córki kobiety już tam nie ma. Nejat do Niemiec jednak już nie wraca, zostaje w Turcji by prowadzić księgarnię. Córka Yeter, Ayten, jest aktywistką ruchów i manifestacji antyrządowych. Po jednej z takich demonstracji, za udział w której grozi jej kara więzienia, postanawia uciec do Niemiec. W obcym kraju postanawia odnaleźć matkę. Po bezskutecznych poszukiwaniach, zatrzymuje się w domu przypadkowo poznanej studentki, z którą zaczyna ją łączyć erotyczna więź. Konserwatywna matka, z którą mieszka dziewczyna nie akceptuje poglądów, manifestowanych przez jej współlokatorkę. Ostatecznie Ayten zostaje zatrzymana przez policję i osadzona w areszcie, gdzie czeka na azyl polityczny. Jej prośba jednak zostaje odrzucona i młoda dziewczyna zostaje deportowana do ojczyzny i tam osadzona w więzieniu. Lotte za wszelką cenę postanawia pomóc swojej partnerce. Los przypadkowo styka ją z Nejatem. Zostaje jego współlokatorką. Po widzeniu z Ayten, Lotte zostają wydane jej rzeczy, dostaje również pistolet dziewczyny. Kiedy przemierza ulice miasta, plecak Ayten zostaje jej skradziony przez grupę chłopaków, kiedy ich odnajduje jeden z nich bawi się bronią i celuje w Lotte, zostaje śmiertelnie zraniona. Suzanne, matka Lotte po śmierci córki udaje się do Turcji, do miejsc, w których dziewczyna spędziła ostatnie miesiące życia. Spotyka Nejata, czyta pamiętnik córki. Pod jego wpływem decyduje się kontynuować misję pomocy Ayten. Kiedy dziewczyna wychodzi z więzienia oferuje jej miejsce noclegowe i pomoc. Nejat natomiast udaje się do innego miasta by odszukać ojca, który również przebywa w Turcji, gdzie został deportowany. Chce się z nim pojednać.

Soul Kitchen (2009)

Film jest kontynuacją opowieści o zderzeniu charakterów ludzi pochodzących z różnych stron świata. Głównym bohaterem jest Zinos, Grek mieszkający w Niemczech, który prowadzi tam swoją restaurację o nazwie Soul Kitchen. Znalazł się on w krytycznym momencie swojego życia. W wyniku ciągłych konfliktów zostaje porzucony przez dziewczynę, która zamierza wyjechać do pracy do Szanghaju. W tym samym czasie na wolność wychodzi także jego odsiadujący kilkuletni wyrok, brat. Z powodu zawodu miłosnego Zinos zaniedbuje swój biznes. Pracownicy, a jednocześnie przyjaciele Zinosa zaczynają funkcjonować według własnych schematów. W kuchni panuje pełna dowolność, kucharz gotuje tylko to na co ma ochotę, DJ między posiłkami odciąga gości od stołów. Ku

wielkiemu zaskoczeniu właściciela lokal zyskuje ogromną popularność. Z brudnego fast foodu, przekształca się w alternatywną restaurację. Z menu znikają zupy z proszku, a w ich miejsce pojawiają się wykwintne dania obiadowe. Lokal zaczynają odwiedzać klienci - amatorzy alternatywy. Szukający jej zarówno w jedzeniu, jak i muzyce, czy atmosferze. Restauracja zaczyna przynosić coraz większe zyski, które właściciel inwestuje by jego „mały świat stał się jeszcze lepszy”. Poza pracą na sukces w branży toczy się codzienne życie, a jak to w życiu pojawiają się i problemy. Zinos przechodzi poważną kontuzję kręgosłupa, brat zatrudnia się w jego lokalu i zakochuje w kelnerce, ale ich miłość nie może się spełnić ze względu na jego częściowe zwolnienie z więzienia. Na horyzoncie pojawiają się również: gangster, który chce podstępnie przejąć lokal Greka oraz inspekcja z Sanepidu, która zamierza go zamknąć. Pomimo trudności, wszystko dobrze się kończy dzięki cudownemu splotowi wydarzeń.

Filmografia

Sensin (1995)

Chwast (1996)

Szybko i bezboleśnie (1998)

W lipcu (2000)

Kidy myślę o Niemczech – zapomnieliśmy wrócić (2001)

Solino (2002)

Wizje Europy (2003)

Głowę w mur (2004)

Życie jest muzyką (2005)

Na krawędzi nieba (2007)

Soul Kitchen (2009)

Zakochany Nowy Jork (reżyser segmentu, 2009)

Der Müll im Garten Eden (2011)

6. 6. Czy istnieje polskie kino ekstremalne?

W swoim artykule „O nowe polskie kino to wołanie...” Piotr Kletowski pisze: „Co jest największym grzechem polskiego kina? To, że jest ono bezgrzeszne. Nie drażni, nie uderza, nie intryguje. Jest bezpłciowe, beznamietne, przypomina dobrze odrobioną pracę domową licealisty. Brak temu kinu odwagi, przebicia i kontrowersji. Wszystko jest tu

grzeczne, ulizane, przylizane, jak fryzura Krzysztofa Zanussiego. Nie ma tutaj pojechań, wszystko jest rozjechane, przyklepane i nudne aż do bólu. I nawet jak literatura ostra, na której polskie kino stoi, to w kinie wszystkie kontrowersje zwalcowane...[...] Odwagi ja wołam! Odwagi! Kogo tu się bać? Pamiętaj - mawiał wielki mistrz Luis Buñuel do wyimaginowanego, młodego artysty rozpoczynającego swą przygodę z filmem – że w ręku nie trzymasz kamery, ale tak naprawdę naładowany karabin maszynowy, którym będziesz musiał zastrzelić publiczność, jeśli tego nie zrobisz jako filmowiec to zmarnujesz życie sobie i innym”²²².

Dzieje kina polskiego i kina francuskiego nigdy nie były analogiczne. Oczywiście jest kilka przypadków stycznych. Przede wszystkim emigracyjnych, kiedy nasi rodacy wyjeżdżali do Francji najpierw w celu uzyskania edukacji filmowej, która otwierała furtkę do „praktykowania”- robienia filmów, dawała wolność sposobu wyrazu. We Francji filmowiec jest artystą, chwyta za kamerę by zabrać głos w istotnej sprawie. Polski przemysł filmowy nie daje takiej szansy, a jeżeli nawet to nieliczne.

Kino polskie nie wykształciło takich mechanizmów jak kino francuskie. Wynika to z różnic kultury i tradycji, wychowania, a co za tym idzie, mentalności społecznej. A także historii. Przemiany kulturowe następują z opóźnieniem. My ciągle jesteśmy o te przysłowiowe „dwa kroki” za Europą, ciągle jeszcze dojrzewamy. I nie chodzi tu o poziom umiejętności młodych adeptów sztuki filmowej, a o tematykę. Widmo transgresji jest przerażające, a sama transgresja byłaby rewolucją! Granice filmowego tabu są wyraźnie wyznaczone i często są święte. Nawet próby poruszenia tematu tabu są delikatne, okraszone poczuciem wstydu autora i obawą, by ”nie urazić widza”. Nie jest to nawet przedpole francuskiej kontrowersji.

Sama definicja kontrowersyjności sztuki filmowej też jest umowna i subiektywna, w obrębie danych granic geograficznych. U nas film jest kontrowersyjny kiedy wywołuje dyskusję, tam – obraz kontrowersyjny kontemplowany jest w ciszy, albo się go ogląda albo się wychodzi. Zresztą towarzysząca premierom filmów Nowej Francuskiej Ekstremy „perypatetyckość” jest chyba jej jedną z „charakterystycznych” cech pokazów.

W Polsce tytuły filmów New French Extremity, jak i nazwiska ich twórców są bardzo mało znane, poza tymi najbardziej spektakularnymi i skandalicznymi. W końcu lat 90. kiedy nieliczne premiery filmów New French Extremity miały miejsce, również nie przeszły

²²² P. Kletowski, *O nowe polskie kino to wołanie...*, „Ha!art” 2007, nr 27, s. 67.

bez echa, wywołały falę oburzenia, zniesmaczenia i sprzeciwu. Przede wszystkim bulwersujący obraz Noého *Nieodwracalne*²²³.

Długa droga do wolności

Tak jak już wcześniej wspominałam rozumienie słowa „ekstremalny” w odniesieniu do kina różni się i zależy od szerokości geograficznej. Polskie kino jest naznaczone spuścizną tematów ważnych podniosłych, zakorzenionego głęboko ducha patriotyzmu i chrześcijaństwa, zapoczątkowanego jeszcze przez literaturę romantyczną, którego wątki przewijały się stale w polskim kinie, kontynuowane przez kino moralnego niepokoju i rzeczywistość postpeerelowską. Silne przywiązanie do tradycji (zwłaszcza religii chrześcijańskiej) oraz nierozliczenie się z okresem niechlubnej historii, to ciągle jeszcze bolączki polskich filmowców. To ciągle tematy ważne i kontrowersyjne, trapiące polskie kino „mainstreamowe”. Wpływające również na ogromne zainteresowanie widzów ekranizacjami epepei narodowych i ważnych dzieł literackich. Kino pokolenia, które „nie pamięta stanu wojennego (granica wiekowa jest umowna)” dochodzi dopiero do głosu, choć jest to głosik cienki i piskliwy, próbuje się przebić, zaznacza, że też ma coś ważnego(choć trudno w to uwierzyć) do powiedzenia. Tematy ekstremalne dla młodych ludzi w naszej rzeczywistości to tematy, które w kinie europejskim i amerykańskim były poruszane już przez twórców poprzedniego stulecia.

Filmy młodych pokazują jednak, że nie jesteśmy zdyszonym pokoleniem próbującym dogonić „cywilizację europejską” a jej ugruntowaną częścią, z tymi samymi problemami, niepokojami, konfliktami wewnętrznymi i społecznymi, może ich skala jest inna, może podłoże i metody radzenia sobie z nimi również, ale niewątpliwie jesteśmy lustrem Europy. To też próbują pokazać widzowi młodzi twórcy, z różnym skutkiem i odzewem.

²²³ Piotr Kletowski w artykule na temat dwóch wchodzących na ekrany niemal jednocześnie filmów *Nieodwracalnego* i *Gwałtu*, nie szczędził ostrych słów i rozczarowania francuskim kinem współczesnym. Gorzko je podsumował: „Nie twierdzę, że kino nie powinno penetrować tego, co w człowieku mroczne, co popycha go do zbrodni. Przecież Wielkie Kino to kino ciemności: Eisenstein, Bergman, Visconti, Peckinpah, Cavani, Bertolucci, Pasolini, Oshima. Jednak w pokazywaniu tej ciemności zawsze był jakiś styl. Wielu rzeczy nie pokazywano, i właśnie dlatego były przerażające. Dopowiadał je umysł widza – sam widz uczestniczył niejako w doświadczeniu owej ciemności, w efekcie ją odrzucając (pomijam jednostki patologiczne).[...]

Może dojść w końcu do tego, że zobaczymy na ekranie gwałt już nie na dorodnej kobiecie, ale na dziecku. Czemu przykłaśnie rzesza krytyków, szukająca w kinie nowatorstwa, przełamywanie granic, nowych horyzontów itd. „Nieodwracalne” i inne filmy z nurtu „nowej zmysłowości” stanowią nieodwracalnie pierwszy krok w tym kierunku. (...) Jeżeli tak ma wyglądać przyszłość europejskiego kina – rozpiętego między miażdżeniem ludzkiej twarzy gaśnicą a zwierzęcym gwałtem na bezbronnej kobiecie, to wcale się nie dziwię, że repertuar światowych kin zdominowany jest przez hollywoodzkie bajki. Wstyd mi, że kino europejskie, a zwłaszcza kino francuskie – kino Renoira, Bressona, Melville’a, Truffauta – siedzi dzisiaj w kloace.”

Polskie kino próbujące poruszać kwestie drażliwe i kontrowersyjne sytuuje się raczej z boku, nie zawsze wchodzi do szerokiej dystrybucji. Duże znaczenie w szerzeniu tej tendencji ma także kino niezależne. Kino to jest odpowiedzią na problemy społeczne naszych czasów, naszej rzeczywistości, zazwyczaj podejmowane przez młodych twórców (filmy są ich debiutami pełnometrażowymi), do głosu dołączają się także uznani już twórcy (Kędzierzawska, małżeństwo Krauze, Koterski, Pasikowski).

Pierwszym poważnym projektem młodych debutantów zwracającym na siebie uwagę były filmy robione na zamówienie telewizji polskiej w cyklu „Pokolenie 2000”. Filmy młodych twórców o młodych bohaterach. *Inferno* Macieja Pieprzycy, *Bellissima* Artura Urbańskiego, *Moje miasto* Marka Lechkiego i *Moje pieczone kurczaki* Iwony Siekierzyńskiej, nie były to filmy przełomowe, ale zainicjowały społeczną dyskusję o pokoleniu szukającym własnej tożsamości i miejsca na ziemi w kontrze do tego co pokazywane w kinie popularnym. Nie trzeba było długo czekać na odzew innych twórców „młodszego” pokolenia. W tym samym czasie powstały filmy *Patrzę na ciebie Marysiu* Łukasza Barczyka, *Portret podwójny* Mariusza Fronta, *Głośnieć od bomb* Przemysława Wojcieszka (często przypisywane do wspomnianego cyklu ze względu na podobną tematykę i moment ukazania się).

W jednym z artykułów, jego autor Łukasz Kluskiewicz, nazwał bohaterów młodego kina polskiego „generacją NICponi”: „Z jednej strony diabelsko przebiegli, gotowi poświęcić siebie i swoje przekonania w imię osiągnięcia wybranego celu, z drugiej zaś – pewni własnych przekonań, deklarujący przywiązanie do norm etycznych, ambitni i dynamiczni, konsekwentni w obranej drodze, mocno przywiązani do zapisanego w ich pamięci kulturowej obrazu rzeczywistości, ale i dogłębnie odczuwający amorficzność i nieuporządkowanie świata, który dopiero co się zaczął”²²⁴.

„Pokolenie” pociągnęło za sobą szereg dyskusji w mediach, które próbowały pogrupować wizje reżyserów ich doświadczenia życiowe, roczniki, by stworzyć coś na miarę nurtu „kontestacyjnego kina młodych”. Na łamach czasopism pojawiały się prowokacyjne artykuły, bądź rodzaje manifestów, a w niedługim czasie po nich odezwy przedstawicieli „pokolenia”, artystów, którzy z racji wieku, przeżyć, czy podejmowanych tematów utożsamiali się z generacją o wielu nazwach „Nic”²²⁵, „X”²²⁶, czy pokoleniem ’89²²⁷.

²²⁴ Ł. Kluskiewicz, *Generacja NICponi. O nieobecności postaw buntowniczych w najmłodszym kinie polskim*, „Kino” 2006, nr 4, s. 13.

²²⁵ Zob. K. Wandachowicz, *Generacja Nic*, „Gazeta wyborcza” 5.09.2002, http://wyborcza.pl/1,76842,10939975,Generacja_Nic.html, [dostęp online: 14.02.2014].

²²⁶ Zob. B. Brzozowska, *Gen X: pokolenie konsumentów*, Rabid, Kraków 2005, s. 13.

Artystów młodego kina polskiego trudno jednak zeswatać z kinem ekstremalnym, oni zmagają się z „ekstremami” otaczającej ich rzeczywistości, eksperymentują z formą, idąc w stronę artystycznego indywidualizmu by głos ich „pokolenia” trafił do odbiorcy, był bardziej słyszalny. Świat po transformacji nie pozostawił dla nich złudzeń, ale otworzył drogę do Europy.

Nie można pomijać także reżyserów którzy „po drodze” raczyli nas mocnymi debiutami, sugestywnymi, odważnymi obrazami jak Leszek Wosiewicz (*Rozdroże Café*), Mariusz Trelński (*Egoiści*), Natalia Koryncka-Gruz (*Amok*), Maciej Ślesicki (*Tato*), Robert Gliński (*Cześć Tereska*), powracają oni jednak do tematyki rzadko, więc nie ma mowy o wykrystalizowaniu stanowczego i jednogłosego stanowiska w sprawie. Obrazy nasycone przemocą wynikały z brutalności realiów małopolskiej lub nowobogackiej ludności, związane były z zachłystnięciem się ze złudnymi perspektywami kapitalizmu, walce z przygnębiającą rzeczywistością.

Europejskie kino „po polsku”

W ciągu pierwszej dekady nowego tysiąclecia kino polskie przyglądało się Europie bardzo uważnie. Rzeczywistość i sytuacja ekonomiczno-gospodarcza w Polsce zmieniła się na tyle, żeby nadążyć za galopującą Europą. Sytuacja filmowców również uległa zmianie. Reżyserzy (zarówno debiutanci jak i uznani twórcy) wyszli z cienia zachodnich sąsiadów. Oczywiście, dalej problemem są dotacje finansowe (ale tego nie udało uniknąć się nawet Europie).

Autorzy, na przekór kinu popularnemu, coraz częściej zaczynają poruszać tematy drażliwe, kontrowersyjne, po polsku. Zjednoczenie z Europą nie polega tylko na byciu częścią jej unii gospodarczej, czy granic geograficznych, ale na dostrzeganiu podobieństw społecznych, idei, problemów egzystencjalnych. Z tym odważnie i bez kompleksów wychodzą do widza autorzy najnowszego kina w Polsce. Granice, które do tej pory w polskim przemyśle filmowym były ciasno zaznaczone, próbują przekraczać. Wychodzą z założenia, że należy poruszać sprawy niewygodne, drażliwe, wstydlive, jeśli coś jest częścią społeczeństwa, nawet marginalną to jest ludzkie. Odważnie zabierają głos w sprawach tabu, pokazują je w swoich filmach. Ważnymi twórcami (niekoniecznie młodego) pokolenia ostatniego dziesięciolecia są Małgorzata Szumowska, Joanna i Krzysztof Krauze, Wojciech Smarzowski, Tomasz Wasilewski, Mariusz Trelński, Łukasz Barczyk, Marcin Koszałka,

²²⁷ Zob. A. Franaszek. *Pokolenie '89*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 50.

Xawery Żuławski, Magdalena Piekorz, Katarzyna Rosłaniec, Jan Komasa, Filip Marczewski. Nie łączy ich nic, nie możemy mówić o pewnej pokoleniowej fali, różnią się wiekiem, stylem, doświadczeniem i warsztatem. Starają się dotykać spraw trudnych, przełamywać silnie zakorzenione w polskiej tradycji tematy tabu, opowiadać o zjawiskach społecznych mających miejsce niezależnie od szerokości geograficznej, ale z perspektywy polskiej rzeczywistości, gdzie niejednokrotnie trudniej zmierzyć się z „tematami światowymi” w wyniku ciągle żywych stereotypów wynikłych z dziedzictwa kulturowego, religijnego i historycznej martyrologii. Filmy powstałe w ostatnich latach są brutalnie prawdziwą opowieścią o tym jak człowiek w wolnym społeczeństwie jest zniewolony przez konwenanse, stereotypy, jak trudno mu zmierzyć się z problemem własnej tożsamości, przynależności, jak wylewa frustracje.

Polskie mitologie

Małgorzata Szumowska w *33 scenach z życia* poruszyła temat śmierci, jako bolesny ale pozbawiony sacrum, bez etosu, pokazała przeżywanie żałoby (nieumiejętność poradzenia sobie z ogromem straty – dwojga rodziców) według współczesnego trzydziestolatka, do tego rozpad własnej rodziny, romans, coś czym na zewnątrz „chwalić się” nie wypada. Podobnie jak Szumowska zamach na mit polskiej rodziny zrobił Koszałka za pomocą dokumentu *Takiego pięknego syna urodziłam*. Na podstawie własnej biografii obnażył piekło rodziny, zakłamanie w hołdzie tradycji, patologiczne zachowania tak dobrze znane w wielu „normalnych” rodzinach. Koszałka pokazał rodzinną „sielankę” od środka, w czterech ścianach, w miejscu gdzie nie muszą udawać. Efekt jest szokujący, ale o dziwo wcale nie zaskakujący, a wstydlivy.

Autorzy, często za kanwę scenariusza biorą reportaże w prasie, historie aktualne, z życia wzięte. Tak było w przypadku *Placu Zbawiciela* Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze. Film po części porusza to co w poprzednich przywołanych filmach. Dramat rozgrywający się wewnątrz rodziny. Młode małżeństwo z dwójką dzieci decyduje się wziąć kredyt na własne mieszkanie na nowoczesnym osiedlu. Deweloper bankrutuje, rodzina zostaje na głowie i utrzymaniu teściowej, pracujący „na czarno” mąż wplątuje się w romans z dobrze sytuowaną szefową firmy, porzuca rodzinę, a żona nie mogąca liczyć na pomoc z żadnej strony, przybita sytuacją bez wyjścia postanawia targnąć się na życie swoje i swoich dzieci. Poruszająca historia nie ma nic z filmowej fikcji, brutalny realizm, który obserwujemy przez okno i słyszymy zza ściany.

Z innej perspektywy, ale także o przemocy rodzinnej - usprawiedliwianej w imię przestrzegania surowych zasad - opowiada Magdalena Piekorz w *Pręgach*. Analizuje studium przemocy oczami dojrzałego mężczyzny, w retrospektywach więzi głównego bohatera z ojcem, który autorytet budował siłą i batem. Pokazuje jak większe od zadanych ran fizycznych są te psychiczne, które się nie zabliźniają.

Paweł Sala, jeden z późnych debiutantów, w swoim filmie *Matka Teresa od kotów* przeprowadził najokrutniejszy zamach na „podstawową komórkę społeczną”. Stworzył film drastyczny w wyrazie i eksperymentalny w formie. Punktem wyjścia jest matkobójstwo, zaaranżowane i przeprowadzone przez dwóch braci. W retrospekcjach reżyser próbował dociec genezy zła i tego kto je tak naprawdę zapoczątkował. Przeprowadza analizę uczuciowego nihilizmu oraz dysfunkcji emocjonalnej członków „statystycznej”, polskiej rodziny. Jest to studium niemocy komunikacji, braku miłości, a w konsekwencji rozkładu.

Z każdym kolejnym swoim filmem Szumowska nie ustaje w poruszaniu tematów niewygodnych, łamania polskiego tabu. W filmie *W imię...* opowiada o homoseksualizmie katolickiego księdza, dodatkowo podsycając temat o oburzenie rzeszy widzów, umieszczając księdza w placówce, na której pełni nie tylko posługę kapłana ale i wychowawcy ośrodka dla chłopców. Historia opowiada o perypetiach księdza, który rozdarty jest między własną tożsamością, a doktryną katolicką, między pożądaniem zakazanej miłości do jednego z miejscowych podopiecznych, a byciem dobrym duszpasterzem. Temat homoseksualizmu podejmuje również Tomasz Wasilewski w *Płynących wieżowcach*. Na pozór nie wywołuje kontrowersji, wszakże jesteśmy tolerancyjni, co innego jednak kiedy homoseksualne uczucie rodzi się a główny bohater pozostaje w związku z kobietą. Wasilewski pokazuje historyczną walkę kobiety o dogorywającą miłość. Nie szczędząc homoseksualnych scen erotycznych.

Jan Komasa, przedstawiciel młodego pokolenia polskich filmowców, w swoich filmach porusza tematy trudne dla swoich rówieśników – temat emigracji w jednej z trzech nowel składających się na całą fabułę *Ody do młodości*, oraz niebezpieczeństw świata Internetu w *Sali samobójców*. Właśnie *Sala samobójców* jest dosadnym przykładem jak świat wirtualny może zastąpić świat realny, kiedy młodemu człowiekowi w dzisiejszym świecie brakuje autorytetów. Jak życie opływające w luksusy staje się matnią, z której rozchwiane, niepotrafiące się odnaleźć jednostki szukają za wszelką cenę ucieczki w jakąkolwiek płaszczyznę akceptacji, najczęściej poprzez uzależnienia - złudne formy zastępcze - w tym przypadku od „wirtualnej rodziny”. Niebezpieczna przyjaźń w Internecie ma tragiczny finał w „Realu”. Jest to także film o braku miłości, o barku odpowiedzialności, o braku empatii, o zatraceniu poczucia własnej bytności i tożsamości.

Kontrowersyjny styl życia młodzieży, niewiele odbiegający od zachodniego, porusza w swoich filmach Katarzyna Rosłaniec. Jej *Galerianki* to opowieść o nastolatkach wchodzących w życie, zachwyconych kulturą konsumencką galerii handlowych, pochodzących najczęściej z nienajlepiej sytuowanych rodzin, trudniących się nieletnią prostytutką w zamian za drogie gadzety i luksusowe życie. To opowieść o pułapce, w którą łatwo wpaść młodym ludziom, dorastającym w kulturze pieniądza i braku ideałów. Jej kolejny film, *Baby blues*, który pokazuje niebezpieczną „modę”, „modę na dziecko” wśród nieodpowiedzialnych młodych ludzi, nieświadomych ciężaru i wyrzeczeń wychowania potomstwa.

Kontrowersyjny temat porusza w swoim debiucie także Filip Marczewski. *Bez wstydu* to opowieść o kazirodczej więzi rodzeństwa, która było przez jakiś czas odseparowane od siebie. Po powrocie brata do rodzinnego miasteczka, jego uczucie przybiera na sile, kiedy dowiaduje się, że jego ukochana siostra związana jest z biznesmenem o politycznych aspiracjach. Zazdrość o siostrę jest tak wielka, że prawie sięga obłędu. Zakazana namiętność między rodzeństwem ma swój punkt kulminacyjny, ale nie ma happyendu.

Najbardziej ekstremalny w formie i treści jest *Nieruchomy poruszyciel* Łukasza Barczyka. Główna bohaterka Teresa pracuje w fabryce, jej pracodawcą jest Generał. Dziewczyna wyzwala w nim zwierzęce pożądanie. Brutalne sceny erotyczne, przemoc, gwałty, które nie wiemy czy są rzeczywistością czy wizjami mężczyzny, przerywane są teledyskowym montażem. Kobieta próbuje wyzwolić się spod władzy szefa, na próżno - upadanie jej staje się rodzajem uzależnienia obojga, z czasem gry, z której wyjście okazuje się niemożliwe.

Jaki jest cel wyjścia do widza z próbkami polskich prowokacji? Czy twórcy mają na celu wywołanie rodzaju społecznego katharsis, szerzenie tolerancji, czy po prostu sensację i rozgłos? Dajmy młodemu polskiemu kinu rozwinąć skrzydła. Póki co, na ocenę może być zbyt wcześnie.

ROZDZIAŁ 7

TRANSGRESJE TABU

7. 1. Tabu, czyli o czym się nie mówi

„Tabu oznacza zakaz podejmowania pewnych czynności wobec obiektów czy stanów rzeczy, co do których istnieje przekonanie o ich sakralności lub nieczystości. Złamanie tabu prowadzi do „skażenia” osoby, przez co zostaje ona narażona na sankcję o charakterze światopoglądowym i społecznym oraz sama staje się niebezpieczna dla otoczenia”²²⁸.

Tabu jest terminem sprzeczności. Trudno go wytłumaczyć, gdyż dookreślenie jest raczej intuicyjne. Słownikowe znaczenie tabu jest surowe i z perspektywy dnia dzisiejszego, również ograniczone. Mamy wrażenie, że na przestrzeni lat tabu - w toku kształtowania się kultury i cywilizacji -zawłaszczyło nowe obszary i funkcjonuje teraz w szerszym kontekście. W pewnym zakresie znaczeniowym, przyjmując duże uproszczenie, tabu tożsame jest z transgresją. Transgresja jednak obejmuje szerszy zakres pojęcia zakazu i jego świadome naruszenie. Tabu natomiast jest bardziej związane z wierzeniami i religią oraz sferą emocjonalną i duchową. Ważnym podkreślenia jest odniesienie znaczenia terminu do sytuacji potocznych – jego uniwersalizacja i upowszechnienie – głównie dzięki przekazom medialnym, które nagminnie (niekoniecznie poprawnie) używają tego słowa jako wytrycha pozwalającego na określenie wszystkiego co kłopotliwe, wstydlive, intrygujące, czy zakazane czy niewytłumaczalne.

W dyskursie akademickim tabu funkcjonuje zarówno w znaczeniu uogólnionym jak i w znaczeniu genetycznym. Traktowane jednak jako *termin technicus*, który określa granice i zakresy zakazów. Słownik socjologii traktuje tabu jeszcze bardziej ogólnie „społeczny, związany z sacrum zakaz nałożony na pewne rzeczy, ludzi lub czyny, który sprawia, że stają się one nietykane lub nie można o nich mówić”²²⁹.

²²⁸ Tabu [w:], Z. Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, PWN, Warszawa 1987, s. 351.

²²⁹ Tabu [w:] G. Marshall (red.), M. Tabin (oprac.) *Słownik socjologii i nauk społecznych*, tłum. A. Kapciak, J. Konieczna, J. Stawiński, P. Świeboda, M. Tabin, A. Zawadzka, PWN, Warszawa 2005, s. 362.

Geneza tabu

Słowo *tabu* pochodzi z języka Tonga. Użyte zostało po raz pierwszy w języku angielskim – *taboo* - przez kapitana Jamesa Cooka 1779 roku, podczas jego trzeciej wyprawy dookoła świata. Z jego relacji wynika, iż *tabu* funkcjonowało u napotkanych ludów wysp Oceanii - Tonga, Sandwich, Hawajów i Thaiti. Wierzyli oni, że naruszenie tego zakazu niesie za sobą serię niepomyślnych sankcji dla sprawcy oraz dla jego krewnych, takich jak brak sukcesów na polowaniu, czy podczas połowu ryb, a także choroby, poronienia, a nawet śmierć (w niektórych przypadkach zakaz jest jedynym sposobem na uniknięcie tego niebezpieczeństwa – zakaz połowu ryb i zbierania niektórych owoców w określonych porach roku, zakaz podróżowania i wędrówek w niektóre dzikie rejony).

Początkowo *tabu* wywodzone z obszarów Polinezji, odnosiło się do zmysłu dotyku. Zabronione było dotykanie wodza przez osoby pochodzące z ludu, zakazany był również kontakt z osobami które dotykały zmarłych lub ofiar sakralnych. Później formuła zakazu uległa modyfikacji oraz znacznie się rozszerzyła. Powszechne były także ograniczenia żywieniowe oraz zasady zachowania krewnych, członków społeczności lub plemienia przeżywających ważne wydarzenia życiowe, jak np. poród, małżeństwo, zgon, czy obrzędy przejścia.

Wierzono również, że zagrożenie związane ze złamaniem zakazu można przezwyciężyć poprzez rytuał. Był to częsty sposób mający chronić całe społeczności od istot lub sytuacji, które mają potężną i niebezpieczną siłę z natury, a zarazem są tak powszechne i nieuniknione (przykładem może być poddawanie się rytuałowi oczyszczenia przez osoby mające kontakt ze zmarłymi). Wiele kultur ograniczało kontakty z menstruującymi kobietami lub (rzadziej) z kobietami będącymi w ciąży, gdyż są one siedliskiem potężnych i niekontrolowanych sił rozrodczych (np. żydowski rytuał oczyszczenia *mykwie* – praktykowany przez kobiety po menstruacji i porodzie).

Późniejsze wyprawy podróżników również odnotowały występowanie *tabu* – już w szerszym znaczeniu słowa – dotyczyło ono czynów, osób, obszarów. Siedem lat po odkryciu słowa przez Cooka, stało się ono już na tyle popularne, że trafiło do angielskiego słownika „New English Dictionary” jako bardzo ogólne określenie „obszaru zakazanego”.

Tarapaty tłumaczeniowe, trudności definicyjne

Tabu według znaczenia słownikowego obejmuje obszar, przestrzeń, sfery zakazane zgodne z wierzeniami ludów pierwotnych i związane z nim przedmioty, osoby, zwierzęta. W

oceanńskiej podgrupie języków *tabu* lub wymiennie *tapu* jest złożeniem czasownika „ta” – „zaznaczać” i przysłówka interesowności „pu”, w sumie tłumaczenie brzmi „to, co zaznaczone”, tą etymologię przyjął James George Frazer w autorskim opracowaniu hasła dla Encyklopedii Britannica z 1875 roku²³⁰.

Odpowiedników *tabu* poszukiwano także w innych językach. Zachodnia grupa językowa oparła swoje formy na angielskim „taboo”, wraz ze znaczeniem. W językach łacińskim, hebrajskim i arabskim natomiast, znaczenie odpowiedników *tabu* – *sacer*, *kadosz*, *haram* jest przede wszystkim związane ze „świętością i wydzieleniem” lub dosłownie z „wydzielonym dla Boga”. Znaczenie to w dużym stopniu nabiera wymiaru sacrum, ale kontekst religijny nie jest jedynym, bowiem za występkiem przeciwko Bogu i świętości idzie także wykluczenie społeczne.

Ciekawostką, a zarazem kłopotem było znalezienie polskiego odpowiednika. Zaproponował je polski etnograf, Stanisław Ciszewski - jako najbliższe znaczeniowo wskazał polskie wyrazy ludowe „wara” (od czasownika „warować”) i „zasie” (gwarowe „nie wolno”)²³¹.

Przegląd najważniejszych stanowisk badaczy

Antropologiczne rozumienie *tabu* jest nierozdzielnie związane z *mana*, czyli charyzmatyczną mocą, wynikającą z konglomeratu siły życiowej, duchowej i rytualnej. *Mana* była cechą charakterystyczną wodzów, przywódców i władzy politycznej. Ci zaś mieli możliwość stanowienia *tabu* i wyciągania (czasami okrutnych) konsekwencji w przypadkach jego łamania.

Kłopotliwym było zrozumienie znaczenia *tabu* w odniesieniu do dwóch różnych obszarów – świętości i nieczystości, czy kultu i odrazy. W świadomości ludów pierwotnych świętość i nieczystość były uniwersalnymi składnikami *tabu* – immamentne i niepodzielnie z nim związane. Tłumaczenia tego podjęli się zarówno William Robertson Smith, jak i James George Frazer. Istotną cechą *tabu* w antropologii było jego nadnaturalne działanie, a co za tym idzie natychmiastowość kary (podczas, gdy inne przewiny mogły zostać odłożone). James George Frazer dokonał wyróżnienia zakazy nie są jednoznaczne i są motywowane światopoglądowo.

²³⁰ Zob. J. S. Wasilewski, *Tabu*, UW, Warszawa 2010, s. 39.

²³¹ Zob. tamże.

Na czele badaczy poszukujących znaczenia *tabu* stał niewątpliwie James George Frazer. W słynnej „Złotej gałęzi” przedstawił on dwa sposoby pojmowania tabu – animistyczny (dotyczył zagrożenia ze strony złych mocy) i magiczny (związany z magią i magicznymi formułami): „[...] tabu jest negatywnym zastosowaniem magii praktycznej. [...] Celem magii pozytywnej, czyli czarów, jest spowodowanie pożądanego wydarzenia, celem magii negatywnej, czyli tabu, jest uniknięcie niepożądanego. Ale w obu wypadkach zakłada się, że obie konsekwencje, pożądania i niepożądania, są rzekomo wynikiem praw podobieństwa i kontaktu”²³².

Frazer, hołdując idei animizmu, utożsamia *tabu* z duchami i niezidentyfikowanymi siłami tkwiącymi w przyrodzie. Jednocześnie moce te są nieidentyfikowane kategorycznie - nie są ani jednoznacznie dobre, ani złe, wszystko zależy od czasu, okoliczności, symboliki i interpretacji. Tłumaczenie Frazera często uznaje się za niepełne, gdyż po pierwsze nie można (lub tylko w niezmiernie rzadkich przypadkach) zastosować go do zakazów nieczystościowych, po drugie błędnie wysnuwany jest sens zakazu z narzucanych sankcji, o czym często w formułach magicznych, kodeksach porządkowych nie ma nawet mowy.

Charakterystyczne dla głosu wielu badaczy jest twierdzenie, że *tabu* zawiera w sobie pierwiastek niebezpieczeństwa, zagrożenia. Dotyczyło to przede wszystkim ponadnaturalnej natury jego pochodzenia. Wszak było łącznikiem sacrum z profanum, spoiwem, a zarazem niewidzialną granicą nadprzyrodzonego i ziemskiego. Było również wytłumaczeniem zjawisk nienaturalnych, nienazwanych, dziwnych, chaotycznych. Jest jednym z najprostszych narzędzi zestawiania wiedzy o świecie. Wprowadzenie zakazu zabijania, kazirodztwa, także w powiązaniu z innymi prawami i normami uznaje się za kluczowy moment przejścia ludzkości ze stanu natury do kultury.

Badacz, Hutton Webster klasyfikuje *tabu* jako wszystkie zakazy wobec nieznanego i niepoznawalnego. Szczegółowo zalicza do nich: kwestie seksu i podziału płci, śmierć (lęk przed zmarłymi), obcy i dziwne zjawiska, świętych, grzech i zmacę rytualną, ekonomię pożywienia²³³. Heinrich Schurtz dodał do tej listy zakazy związane z żywnością i odżywianiem – ze względu na halucynogenny charakter postów oraz zakaz spożywania, tego, co należało do zmarłych²³⁴.

²³² J. G. Frazer, *Złota gałąź*, tłum. H. Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1962, s. 46-47.

²³³ Zob. H. Webster, *Taboo. A Sociological Study*, Stanford University Press 1942, s. 378.

²³⁴ Por. J. S. Wasilewski, dz. cyt., UW, Warszawa 2010, s. 54.

Wilhelm Wundt oraz Ernest Crawley utożsamiali *tabu* z lękiem przed "czymś", a zatem zakazem unikania rzeczy (potencjalnie) groźnych. Géza Róheim głosił ideę „powrotu do łona”. Jego *tabu* miałyby dotyczyć wszelkich rzeczy (także czynności) symbolicznie separujących, nie pozwalających na owo połączenie²³⁵.

Arthur Reginald Radcliffe-Brown wysunął koncepcję rozumienia *tabu* jako poszanowania dla rzeczy stanowiących „wartość rytualną” kultywowaną przez daną społeczność (obiekty, ludzie), głosił tezę, że *tabu* pozwala na społeczny porządek rytualizacji, akcentując przede wszystkim rolę pokrewieństwa, wyznaczającą odpowiedniość zachowań²³⁶.

Antropolog, Edward Evans-Pritchard kontynuujący program funkcjonalizmu Radcliffe-Browna, jako pierwszy, przybliżył tłumaczenie *tabu* jako grzechu, gdyż wszelkie wykroczenia naruszają przede wszystkim kwestie duchowe i reguły religijne.

Poprzez kategoryczne oddzielenie *sacrum* od *profanum* podjął się tłumaczenia *tabu* Emilie Durkheim²³⁷. Obydwa te stany postawił w absolutnej opozycji, istnieją, ale nie mają ze sobą nic wspólnego, każdy zachowuje własną naturę. Ponieważ religia odnosi się do rzeczy świętych należy oddzielić ją od *profanum*, czyli codzienności. *Sacrum* to coś, co „uzupełnia rzeczywistość”²³⁸, należy zatem ukonstytuować je wprowadzając szereg zakazów religijnych. W odniesieniu do ciała system zakazów (durkheimowski „kult negatywny”) obejmuje izolację, zaniechanie, wstrzemięźliwość, a także tak skrajne formy jak asceza, czy samookaleczanie. Przestrzeganie *tabu* jest - w dużym uproszczeniu autora - podstawą do ujawnienia się świętości.

Arnold van Gennep, prowadzący badania nad obrzędami przejścia, ogólnie scharakteryzował *tabu* jako coś znajdującego się na pograniczu, oddzielającego nowicjusza od społeczności, grupy, do której przystępuje. Jest rodzajem katalizatora pozwalającego na nieinwazyjną asymilację. Jest w końcu również formułą zabezpieczającą kulturę i obrzędy autochtonów²³⁹.

Ciekawe stanowisko wobec *tabu* i reguł tabuizowania przyjęła Mary Douglas, najśłynniejsza antropolożka końca XX wieku. Jej zainteresowania antropologiczne skupiały

²³⁵ Por. tamże, s. 55.

²³⁶ Zob. *Tabu*, [w:] Z. Staszczak (red.), dz. cyt., s. 351.

²³⁷ Zob. *Sacrum/Profanum* [w:] Tamże, s. 351.

²³⁸ E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego*, tłum. A. Zadrożyńska, PWN, Warszawa 1990, s. 402.

²³⁹ Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, PIW, Warszawa 2006, s. 128.

się wokół studiów porównawczych nad religiami, w tym duchu również formułowała swoje poglądy na temat *tabu*. Jej interpretacja zakazów nieczystościowych zakłada, że tabuizowane jest to, co wymyka się tradycyjnym ramom systemu klasyfikacji w danej kulturze bądź społeczności. Kategoryzacja „czystości” lub „nieczystości” nie wywodzi się z fizyczności ani biologii, ale tworzona jest w wyniku zaburzenia działania (założenia) pewnych logicznych ciągów intelektualnych, np. wykroczenie poza ustalone granice, naruszenie limitów, pomieszanie stanów i hierarchii, wyłamanie się z odgórnie ustalonego porządku, zaburzenie sensu pojęciowego²⁴⁰. Douglas jako kontynuatorka myśli Durkheima twierdziła, że kategoryzacja podziałów jest warunkiem egzekucji zasad społecznych w obrębie danej grupy. Tabuizowane według niej były wszelkie formy i stany przejściowe, hybrydy²⁴¹. Douglas wypowiadała się również na temat kontroli społecznej jako formy odzwierciedlenia kontroli własnej. Ciało nie jest naturalnie odrębną jednostką, jest nierozzerwalnie związane ze społeczeństwem i jemu porządkowi jest podległe. Wydzielenie się grup społecznych było podłożem do próby kontroli, a normy „czystościowe” jej pochodną, jednocześnie tabuizowana była „nieczystość” naruszenia.

Pozornie irracjonalne rozumienie *tabu* zaproponował w swoim dziele „Totem i tabu” Sigmund Freud. Freud kierując się teoriami psychoanalitycznymi uznał, że ludzie pierwotni o władni *tabu* są podobni do neurotyków. Doszukiwał się między nimi podobieństw między: obie grupy cechuje nie zawsze uzasadnione pochodzenie zakazów. U neurotyków jest to silne przeczucie o możliwej krzywdzie w przypadku złamania zakazu i kontaktu z tabuizowanym przedmiotem. Największym zagrożeniem jest dotyk, który niesie za sobą możliwość przeniesienia niebezpieczeństwa. Ceremoniały ludów pierwotnych podobne są do szeregu zachowań osób neurotycznych poprzez z góry ustalone reguły postępowania, wypływające z ustanowionych zakazów. Wedle jego teorii psychoanalizy zachowania popędowe wynikające z poznawania swojego ciała, w późniejszym okresie zostają stłumione przez zakaz kulturowy i zepchnięte do sfery nieświadomości (ale zarówno ten sam popęd, jak i zakaz istnieją nadal!). Tak jak wyparte przez człowieka popędy zyskują status nieświadomych, tak samo nieświadomi motywów, które nimi kierują są członkowie plemion pierwotnych, nie są oni w stanie wyjaśnić istoty zakazów, gdyż są one spuścizną

²⁴⁰ Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, PIW, Warszawa 2007, s. 77.

²⁴¹ Zob. *Tabu* [w:] Z. Staszczak (red.), dz.cyt., s. 351.

zewewnętrznych nakazów dziedziczonych po starszych pokoleniach i kontynuowane ze względu na szacunek do tradycji.

Tabu może być charakteryzowane jako zakaz, którego pogwałcenie wywołuje poczucie winy. Wiąże się z tym pojęcie ambiwalencji w stosunku do osób, czy przedmiotów. Ambiwalencja z jednej strony pcha do naruszenia zakazu, z drugiej natomiast wywołuje lęk, a w konsekwencji poczucie winy. Najstarszymi i najważniejszymi zakazami *tabu* są dwa podstawowe prawa totemizmu: zakaz zabijania zwierzęcia totemicznego i zakaz stosunków płciowych z członkami rodu totemicznego. Freud wywodzi te zakazy od przyczyny opisanego w *Totem i tabu* - etnologicznej postawy dziecka wobec ojca - który zdeterminował stosunek ludzkości do seksualności i ustanowił regułę tabuizującą egzogamię w obrębie własnej grupy, przytaczając historię o synach, którzy jednocześnie szanowali i nienawidzili ojca-despoty za to, że zabronił im dostępu do kobiet. Targani pragnieniem ich posiadania (psychoanalityczny kompleks Edypa), zamordowali rodziciela, a następni zjedli go. Jednocześnie zdając sobie sprawę z okrucieństwa jakie popełnili i nękających ich wyrzutów sumienia, odmówili sobie prawa do kobiet, a czyn ten ustanowili zakazanym. Ustanowili również prawo do mariaży jedynie w obrębie różnych plemion (egzogamia). Figurę ojca ubóstwili w postaci najznakomitszego totemu. Świadomość winy to odpowiednik grzechu pierworodnego, nękającego całą ludzkość. Przyczyną tabu jest silna, nieświadoma skłonność do przekroczenia zakazu (lub przeniesienie jej na inny przedmiot) lub pobudzanie ambiwalencji do tego stopnia być go przekroczyć. Na przykładzie freudowskiej historii dochodzimy do konkluzji, że wyrzeczenie się skłonności, słabości, pokusy leży u podstaw przestrzegania *tabu*.

Kontekst współczesny

Współczesne tabu przewartościowało charakter. Racjonalizm i nauka znacząco wpłynęły na obniżenie jego klasycznego znaczenia we współczesnej kulturze. Wraz z rozwojem cywilizacji, większą świadomością społeczeństwa tematy te zostały wzbogacone o nowe pytania, rozszerzyły kontekst. Zmiana obyczajów i norm kulturowych prowadzi do powstania zupełnie nowych tabu, wymuszonych w naturalny sposób z postępem techniki i rozwojem intelektualnym człowieka. Podstawowym i niezmiennym tematem tabu jest ciało człowieka, różne jego obszary i sfery. I tak na przestrzeni lat, o ile oswoiliśmy się z własną seksualnością o tyle tematy aborcji, różnego typu schorzeń, wad wrodzonych, czy chorób wenerycznych są ciągle niewygodne. Ze względu na wysokie zaawansowanie cywilizacyjne klasyczna tematyka tabu w ogóle nie powinna istnieć. Tym samym, ujawniające się

współcześnie kwestie niewolnictwa, pedofilii, kazirodztwa, przemocy, rasizmu tym bardziej budzą wewnętrzny sprzeciw i oburzenie.

7. 2. Gwałt

Przemoc seksualna to jedno z wielu zagadnień objętych kulturowym tabu. Bagatelizowane przez nowoczesne społeczeństwa, spychane na margines ze względu na „jednostkowe przypadki”, stereotypowo przyporządkowane społecznościom patologicznym i zdegenerowanym. Temat ten, stopniowo odkrywany przez wszechobecne media, jest nadal formą sensacji.

Ten sam aspekt „cielesnej ciekawości” wykorzystuje również popkultura – literatura, sztuki plastyczne i wizualne. Fragmentarycznie obrazy przemocy seksualnej pojawiają się w kinie mainstreamowym, zwykle w filmach poświęconych formom uciech cielesnych lub dramatach psychologicznych, kontemplujących stan traumy. W filmach New French Extremity mamy do czynienia z tzw. „brutalną intymnością” – maksymalnie realistycznym odzwierciedleniem przemocy związanej z aspektami ciała (fizycznością, fizjologią i seksualnością). Spojrzenie przez pryzmat „brutalnej intymności” odrzuca psychologiczną analizę, skupia się wyłącznie na działaniu bohaterów „krzywda-zemsta” („oko za oko...”). Poprzez odpowiednio zaaranżowane zabiegi formalne zmusza widza do współuczestnictwa. Jedną z form jej egzemplifikacji na ekranie jest gwałt.

Gwałt a kultura patriarchalna

„Seksualność jest społecznym konstruktem męskiej władzy: zdefiniowana przez mężczyzn, narzucona kobietom i konstytutywna dla znaczenia płci kulturowej. [...] «Męskie» i «kobiece» jest wytwarzane w procesie erotyzacji dominacji i podległości. Różnica męczyzna/kobieta oraz dynamika dominacji/podległości definiują się wzajemnie”²⁴². Kultura patriarchalna podtrzymuje i usprawiedliwia te stereotypy. Filarem kultury patriarchalnej było stwierdzenie, że kobieta jest zawsze istotą niższej rangi niż mężczyzna. Potwierdzenie tego bardzo ogólnego sformułowania było funkcjonowanie patriarchy w czterech sferach: społecznego postrzegania płci, traktowania kobiety jako własności

²⁴² C. A. MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of the State*, Cambridge, MA 1989, Harvard University Press, s. 128. Cyt za: I. Primoratz, *Filozofia seksu*, tłum. J. Klimczyk, PWN, Warszawa 2012, s. 227.

mężczyzny, traktowania kobiety jako obiektu seksualnego, posługiwania się seksistowskim językiem.

Na obraz społecznego postrzegania płci mają wpływ zarówno czynniki biologiczne jak i uwarunkowania kulturowe. Istotne jest jednak odróżnienie płci biologicznej od kulturowej (gender). Tożsamość genderowa jest kształtowana od najmłodszych lat przez środowisko (najbliższych i rówieśników) oraz kulturę. Kate Millet w „*Sexual Politics*” zauważa, że wychowanie chłopców i dziewczynek nie jest jednakowe, a jest kształtowane ze względu na płeć. W procesie socjalizacji dana płeć jest świadomie ukierunkowywana i przystosowywana do spełniania wymagań charakterystycznych dla jej roli społecznej. Millet odnosi się do cech typowych dla danej płci, jak agresja i uległość. Wpajanie, że agresja jest odpowiednikiem męskości, a uległość – kobiecości. Millet uzasadnia, że ów podział wynika z patriarchatu²⁴³.

James Gilligan w książce „*Wstyd i przemoc*” potwierdza zasadnicze zróżnicowanie w wychowaniu i przystosowaniu do życia w społeczeństwie na całym świecie. Stereotypowa „męskość” odnosi się do przemocy, agresji, kobiecość, natomiast, przede wszystkim do seksualności oraz macierzyństwa. Na tej też podstawie wykształcił się pogląd, że kobieta jest własnością mężczyzny, którą może posiadać kiedy zechce. Redukcję wartości kobiety do towaru w ciągu wieków skuteczniała tradycja, w której kobieta była częścią majątku ojca, który za odpowiednią opłatą przechodzi na przyszłego zięcia. Konsekwencją myślenia o kobiecie jako towarze jest nadanie jej kulturowego statusu obiektu seksualnego, pozbawionego człowieczeństwa, godności i szacunku. Jest to jeden z powodów usprawiedliwiania działań gwałcicieli.

Ideologia męskiej dominacji zawiera w sobie także seksizm języka. Kierując się stereotypami kształtowanymi na przestrzeni lat, możemy mówić o bezpośredniej agresji języka, stwierdzeń poniżających i piętnujących kobiety. Prawdą jest jednak, że w dzisiejszych czasach seksistowski język jest bardziej subtelny, a przez to wszechobecny. Pomijając wulgaryzmy, dzięki którym język staje się narzędziem męskiej kontroli, redukujące kobietę do poziomu towaru, zabawki. „podrzędność” płci żeńskiej w języku uobecnia się najlepiej w przypadkach braku żeńskich odpowiedników męskich nazw zawodów, stanowisk, tytułów, hobby oraz w przyrównywaniu do statusu dziecka, służącej. W społeczeństwie stworzonym przez mężczyzn i dla mężczyzn, jakiejkolwiek sfery życia towarzyskiego czy intelektualnego były dla kobiet (żon, matek, kochanek) zakazane.

²⁴³ Zob. K. Millett, *Sexual Politics*, 1969, <http://www.marxists.org/subject/women/authors/millett-kate/theory.htm>, [dostęp online: 26.05.2013].

Przemoc wobec kobiet była czymś naturalnym, męskim prawem, które funkcjonowało od zarania dziejów. Dopiero w latach 60. XX wieku feministki starały się zwrócić uwagę społeczeństwa na drażliwy problem przemocy wobec kobiet. Umniejszanie znaczenia przestępstwa gwałtu i przemocy seksualnej w ogóle jest konsekwencją postrzegania wzajemnych relacji kobiet i mężczyzn oraz wizerunku kobiety jako podległej dominacji mężczyzny i do tegoż mężczyzny należącej.

Gwałt jest bezpośrednio powiązany z seksualnością, z zaspokajaniem potrzeb mężczyzn. Jest również kontynuacją utrwalania odwiecznej hierarchii między płciami. Przemoc seksualna ma na celu podporządkowanie płci żeńskiej (stereotypowo słabszej), potwierdzenie męskiej dominacji. Dla kobiet odnoszących sukcesy, awansujących, pewnych siebie, sprawdzających się w społecznie przyjętych rolach męskich, przemoc seksualna ma być osłabieniem, ostrzeżeniem i przypomnieniem kto dominuje (przykładem są tzw. „gwałty korekcyjne”, których ofiarami są kobiety nieheteroseksualne jako próba nawrócenia ich na prawidłową orientację).

Kontrowersje wokół definicji

Jedną z form przemocy seksualnej, najbardziej okrutną i kontrowersyjną jest gwałt. Słowniki literackie bardzo uproszczają definicję tego czynu. W większości z nich znajdujemy ogółnie pojęcie zmuszania kobiety siłą do stosunku seksualnego. Definicje te, być może ze względu na newralgiczny charakter tego aktu przemocy seksualnej, wykluczają już na wstępie gwałty homoseksualne lub małżeńskie. Pomijają również gwałty polegające na wymuszeniach innych czynności seksualnych, sprowadzając je jedynie do penetracji seksualnej. Poza tym ich słabością jest nieprecyzyjne ujęcie pojęcia sprawcy, lub w ogóle jego pominięcie. W ten sposób powstają błędne założenia na temat napastnika jako wyłącznie osoby trzeciej, wykluczające tym samym osobę o stopniu bliskiego pokrewieństwa.

O owe wątpliwości uzupełnia definicję w swojej książce „The Politics of Rape” Diane Russell. Autorka charakteryzuje rodzaj sprzeciwu (werbalny, fizyczny lub stan uniemożliwiający sprzeciw), wszystkie rodzaje penetracji, a także sprawców (z bliskiego otoczenia, rodziny)²⁴⁴. Nadal jednak posługuje się pojęciem „kobieta” jako jedynym synonimem ofiary.

²⁴⁴ Zob. D. Russell, *The Politics of Rape*, Scarborough Book, New York 1974, s. 13.

Definicję gwałtu jako „zmuszenia drugiej osoby do obcowania płciowego”²⁴⁵ lub innych czynności seksualnych²⁴⁶ poprzez zastosowanie siły fizycznej, przymusu, nadużycia władzy, podstępu, czy braku jej świadomości jest przestępstwem i precyzuje je dopiero kodeks karny.

W kryminologii powszechnej wyróżniamy kilka typów gwałtów, w zależności od okoliczności ich zajścia lub tożsamości napastnika, bądź ofiary (gwałt zbiorowy, kazirodczy, więzienny, małżeński, wojenny). Powszechnie krążące opinie na temat tego czynu bywają nieprecyzyjne oraz spływane i prowadzą do niezrozumienia zagadnienia. Na owe kontrowersje (wyroki dla sprawców, dowcipy, relacje w mediach), wpływa fakt, że w potocznym rozumieniu gwałt jest utożsamiany z seksem (jako fantazmat przyjemności), nie z przemocą.

Również w historii definicja ta nie była jednoznaczna, stale ewoluowała i poszerzała się. Począwszy od przypadków zgwałceń opisywanych w literaturze faktu, przez lata 70. kiedy prawo wykluczało możliwość popełnienia gwałtu na żonie lub mężczyźnie oraz przypadki czynności seksualnych, w których nie doszło do penetracji wewnętrznej narządów intymnych, aż po czasy współczesne, w których za gwałt uznaje się wszystkie wymuszone czynności seksualne podjęte wbrew woli ofiary lub za jej zgodą ale przez wykorzystanie stosunku zależności, niepoczytalności, bezradności, małoletniości, bez względu na płeć²⁴⁷. Podejmowane przez wielu naukowców (biologów, antropologów, socjologów, psychologów, filozofów) badania pojęcia nie odzwierciedlają charakteru i skali czynu.

Do zakrzywienia i niekompletności wszystkich aspektów pojęcia (a co za tym idzie i statystyk przestępstwa) przyczyniają się mity na temat gwałtu, a także proces uruchomienia pamięci wstecznej, wiążący się z nim powrót do traumatycznych wydarzeń – obnażanie (psychiczne) oraz wstyd związany z seksualnością brak odpowiedniej pomocy w trakcie przesłuchania, co przekłada się na jakość zeznań. Najczęstsze mity na temat gwałtu są tworzone na podstawie stereotypów płciowych związanych z patriarchatem oraz miejscem kobiety w społeczeństwie. Ich kategoryzację zaproponowała Susan Brownmiller²⁴⁸, a uzupełniła i doprecyzowała Diane Russell:

²⁴⁵ E. Sobol (red.), *Mały Słownik Języka Polskiego*, PWN, Warszawa 1996, s. 243.

²⁴⁶ Precyzuje pojęcie dopiero Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. - Kodeks karny, art., 197 § 1-3.

²⁴⁷ Por. tamże.

²⁴⁸ S. Brownmiller, *Against our will*, Bantam Book New York 1976, s. 347.

1. „Kobiety chcą być gwałcone” – gwałt jest aktem męskości, kobieta musi zatem ulec by potwierdzić kobiecość. Według badań Russell mężczyźni uważają, że kobiety zawsze chcą z nimi współżyć, a ich odmowa jest formą gry, zalotów, czy symulowania „niedostępnej”, a w rzeczywistości chcą być uwodzone i zdobywane (kobiety mówiąc „nie”, myślą „tak”). Jest to pokłosie myślenia na temat wzorców męskości i kobiecości. Cytując Freuda Russel zauważa jeszcze jedną podwalinę powstałego stereotypu - z natury mężczyźni są sadystami, a kobiety masochistkami. Kobiety wychowywane są w przekonaniu, że są biernymi obiektami pożądania, same nie mają prawa pożądać, a ich rola sprowadza się do zaspokajania partnera. Każda myśl o przyjemności płynącej ze zbliżenia jest naganna, a gwałt ma być karą
2. „Nie można odbyć stosunku z kobietą wbrew jej woli” – Russell przytacza przykład Clarence’a Darrowa, adwokata, który próbował udowodnić tę tezę przeprowadzając eksperyment z próbą włożenia ołówka do poruszanego kubeczka. Innym piewcą tego stwierdzenia był Jean Jaques Rousseau, który odwołując się do naturalnej siły, którą zostały obdarzone, a której mężczyzna opierającej kobiety nie byłby w stanie sprostać, zatem jeśli kobieta opiera się nieskutecznie daje przyzwolenie na gwałt²⁴⁹.
3. „Prosiła się o to” – odwoływanie się do współczesnych stwierdzeń mających na celu przesunięcie winy na ofiarę, ze względu na jej prowokacyjny ubiór, czy zachowanie, a w konsekwencji absurdalne dowodzenie swojej niewinności.
4. „Gwałciciele to psychopaci” – przekonanie, że sprawcy rzekomo wywodzą się z patologicznych środowisk, lub są to osoby chore psychicznie, czy niezaspokojone seksualnie, wykluczające zarazem z kręgu podejrzanych o gwałt, tzw. normalnych mężczyzn (prowadzących regularne życie seksualne), osoby z bliskiej rodziny ofiary, oraz osoby zajmujące wysokie stanowiska, pełniące szanowane funkcje urzędnicze i państwowe, reprezentujących środowiska intelektualne i kościelne.

Ciągle żywo funkcjonujące w społeczeństwie przekonania umniejszają winę sprawców, obwiniają ofiary, w konsekwencji przyczyniając się do zbagatelizowania całości przestępstw na tle seksualnym.

Do fałszywego obrazu przemocy seksualnej przyczyniają się głównie przekazy medialne – informacje w serwisach prasowych, reklama, czy kabaret. Współczesne media stworzyły kulturę seksu, w której sprzedawany seks jest wabikiem na konsumentów

²⁴⁹ Zob. R. E. Goodin, P. Pettit (red.), *Przewodnik po współczesnej filozofii politycznej*, tłum. C. Cieśliński, M. Poręba, Książka i Wiedza, 1998, s. 356.

(niezależnie od płci), zgodnie z góry zaplanowaną strategią, prezentowane obrazy dawno przekroczyły granicę intymności, do tego stopnia, że teraz wulgarność została uznana za normę. Filmy, w których gwałty ukazywane są jako coś podniecającego, przedstawiają ludziom błędne pojęcie przemocy seksualnej i źle pojętej seksualności w ogóle, a co za tym idzie społeczne przyzwolenie na jej stosowanie.

Reprezentacje gwałtu w filmach New French Extremity

Nieodwracalne (Irréversible, reż. G. Noé)

Nieodwracalne jest filmem szczególnie okrutnym, kontrowersyjnym, eksperymentalnym. Świadczy o tym chociażby fakt sprowadzenia filmu do sytemu liczb – sekwencji, czasu ich trwania. Nieubłagana matematyka decyduje także o ciężkości tego filmu.

Sam akt gwałtu jest typową, wręcz przewidywalną (dzięki znanym z mediów relacjom) egzemplifikacją tego czynu. Ze wszystkimi wskazaniem przeniesienia winy na ofiarę. Nie bez powodu reżyser główną rolę kobiecą powierzył Monice Bellucci, aktorce o wyjątkowo charakterystycznym *emploi*, okrzykniętej ikoną stylu i symbolem seksu przełomu wieków, po roli Maleny w 2000 roku.

Jej bohaterka, Alex jest świadoma swojej urody, uwodzicielska, czarująca, zwraca na siebie uwagę, ma powodzenie u mężczyzn. Otwarcie afiszuje również swoje wyzwolone poglądy - prowadzi rozmowy o seksie i związanych z nim przyjemnościach, urzeczywistniając je w łóżku ze swoim partnerem. Noé kontrastuje w ten sposób wizerunek kobiety z późniejszym obrazem ofiary. Alex popełnia „siedem grzechów głównych” zarzucanych ofiarom gwałtu - posiada wrodzony seksapil, podkreśla go nakładając ostry makijaż, wyzywającą, lekką sukienkę, eksponującą swoje wdzięki, udaje się na zakrapianą alkoholem imprezę, a po niej wraca samotnie ciemnym, wyludnionym przejściem podziemnym. Przed zejściem do tunelu dziewczyna próbuje jeszcze złapać taksówkę, a także zostaje ostrzeżona przed czyhającym niebezpieczeństwem przez prostytutkę. Mamy wrażenie, że są to ostatnie próby, w których sama Alex może jeszcze wpłynąć na dalszy bieg tej historii (choć już wie jak ona się zakończy).

Dziewczyna spokojnie schodzi w głąb podziemia. Kamera podąża za bohaterką. Z oddali widzi jak mężczyzna próbuje zrobić krzywdę prostytutce. Bezradnie przyglądając się temu zdarzeniu, próbując zainterweniować, prowokuje mężczyznę. Dziewczyna wyrwa mu się, Alex również próbuje uciec, ale jej się nie udaje. W mężczyźnie budzą się zwierzęce

instynkty. W tym momencie kamera nieruchomieje. Wyjmuje nóż, groźbami pozbawienia życia zmusza Alex do podciągnięcia sukienki. Dziewczyna nie ma jak się bronić, zaczyna krzyczeć, mężczyzna zatyka jej usta, poddusza ją. Cały czas zwraca się do niej wulgarnymi epitetami, poniża kobietę porównuje ją do prostytutek. W pewnym momencie, w oddali zauważamy nieostre kontury człowieka (mężczyzny), który wszedł do tunelu, widząc zdarzenie, świadomie szybko ucieka, dając ciche przyzwolenie oprawcy. Po dokonaniu gwałtu, półprzytomna Alex próbuje wstać i wolno przesuwa się kierunku wyjścia, co rozwściecza gwałciciela do tego stopnia, że brutalnie ją bije, każąc patrzeć na siebie, cały czas poniża ją wulgaryzmami. Kamera zmienia położenie. Widz dokładnie obserwuje jak napastnik uderza twarzą Alex o podłoże, kiedy kobieta traci przytomność, mężczyzna triumfuje mówiąc „teraz z tobą skończyłem”.

Gwałt w *Nieodwracalnym* to 8 minut cierpienia dla widza. Noé z ogromną, graficzną dokładnością (detale, duża ilość krwi) stara się odzwierciedlić przede wszystkim fizyczny ból. Dzięki ujęciu z nieruchomiejącej nagle kamery, widz staje się niemym świadkiem, biernym uczestnikiem zdarzenia, przenosząc tym samym na niego część psychicznego ciężaru gwałtu.

Gwałt (Baise-moi, reż. V. Desportes i C. Trinh Tri)

Film Virginie Desportes i Coraline Trinh Tri jest filmem specyficznym ze względu na gatunek i formę. Jedną z współtwórczyń była związana z biznesem pornograficznym, a w samym filmie wystąpili również inni aktorzy porno (m.in. jeden z gwałcicieli). Krytyka przyjęła film chłodno, a w niektórych przypadkach skrajnie odrzuciła ze względu na realistyczne sceny seksu oraz brutalną przemoc. Dziennik „Le Monde” napisał wprost, że jest to „chory film”, natomiast „The Times” nazwał go „silnym, poważnym i oryginalnym festiwalem sensacji”, a Raffaeli Andersson przyznał jako „jednej z niewielu niemoralnych mścicielek, że prezentuje prawdziwą gwiazdorską jakość”. Gorąca dyskusja wokół filmu rozgorzała już na etapie wydania kopii dystrybutorowi. Filmowi zarzucano przede wszystkim obrazoburcze sceny ostrej pornografii i niesymulowanego seksu. Trinh Thi w jednym z wywiadów starała się odeprzeć zarzuty, twierdząc, że „film nie służy masturbacji, zatem nie jest porno”. Desportes potwierdzała te słowa twierdząc, że „film nie jest nawet erotyczny”. W wielu krajach zakazano jego projekcji, w niektórych objęto surową cenzurą, ale najbardziej kontrowersyjne było stanowisko Francji, gdzie doszło do manifestacji grup religijnych, które domagały się całkowitego zakazu wyświetlania, do dyskusji włączyła się również Francuska Rada Stanu, która prawo całkowitego zakazu uznała za nielegalne, wprowadzając zakaz dla osób poniżej 28 roku życia, ale blokując tym samym prawo do projekcji multiplexom. Szybko

jednak przypadek zyskał status *cause celebre*, dzięki toczącej się równolegle kampanii antycenzurowej. Dyskusję zakończyła ówczesna minister kultury, Catherine Tasca, obniżając wiek zakazu oglądania dla osób do 18 roku życia, przywracając w ten sposób kinom mainstreamowym prawo do legalnego wyświetlania filmu²⁵⁰.

Scena gwałtu występuje nagle, jest dla widza jakby wyjęta z kontekstu (jeśli pominiemy wątki rozmowy o przeszłości w filmach porno jednej z bohaterek). Grupa trzech mężczyzn nagle pojawia się na urwisku, gdzie Manu rozmawia ze swoją koleżanką-narkomanką. Mężczyźni symbolicznie spoglądają na dziewczyny „z góry”. Nie widzimy protestu ze strony dziewczyn, jakby uległość była „wdrukowana” w ich kanon reakcji.

Następna scena dzieje się już w opuszczonej hali, do której mężczyźni zaciągają obie dziewczyny. Bijąc i poniżając kobiety, zmuszając je do kopulacji pod groźbą użycia noża i śmierci. Gwałty odbywają się równolegle. Kamera pokazuje raz jedną, raz drugą ofiarę, dla kontrastu zachowań. Manu, jakby spodziewając się ataku, nie protestuje, całkowicie poddaje się woli gwałciciela, nie protestuje, nie krzyczy, z butą w głosie i ironicznym tonem drwi z męskiego przyrodzenia sprawcy. Cała sytuacja jest skonfrontowana z gwałtem na jej przyjaciółce, która krzyczy, płacze, błaga o litość i próbuje wyrwać się oprawcom. Znamienny jest finał tego tragicznego zajścia. Narkomanka zostaje zgwałcona i dotkliwie pobita, ledwie chodzi, a Manu swoją obojętnością, uległością, znudzeniem i wyzwiskami doprowadza gwałciciela do stanu, w którym rezygnuje on z finału seksualnego zaspokojenia, mówiąc „znudziło mi się”. Patriarchalna męskość nie zostaje spełniona, wręcz przeciwnie poniżona.

Cały brutalny akt podwójnego gwałtu dzieje się bezpośrednio na oczach widza, od zdzierania bielizny po końcowy efekt, podkreślony przez maksymalne, wręcz anatomiczne, zbliżenia obnażonych organów w trakcie gwałtu. Po całym zajściu koleżanka ma do Manu pretensje, że pozwoliła by do tego doszło. Niewzruszona Manu odpowiada, że mogło je spotkać coś znacznie gorszego. Przyjaciółka jest zdziwiona jej reakcją, płacze. Manu prowadzi swój monolog, konkludując, że „są tylko dziewczynami, a to były tylko kolejne penisy”²⁵¹.

²⁵⁰ Zob. Appeal on French Sex-Violence Film „Baise-moi”, <http://www.scoop.co.nz/stories/CU0312/S00070.htm>, [dostęp online: 26.05.2013].

²⁵¹ Cytat ze ścieżki dźwiękowej.

Zgwałcona Manu nie do końca potrafi uporać się z traumatycznymi wydarzeniami, wraz z przypadkowo spotkaną na dworcu autobusowym dziewczyną, również okrutnie doświadczoną przez los, wyruszają w podróż w poszukiwaniu zemsty.

Od samego początku film odrzuca widza ze względu na swoją amatorską formę i technikę wykonania. Większość ujęć jest niedbałych i skokowych. Kręcenie bez sztucznego oświetlenia i filtrów natomiast, potęguje realizm, brudną rzeczywistość marginalizowanej francuskiej społeczności. Samo otoczenie głównych bohaterów, pomimo chaosu fabuły, wiele mówi o środowisku, z którego się wywodzą. Fabuła filmu jest luźno osadzona na motywach *Thelmy i Louise* Ridleya Scotta.

***Twenty-nine Palms* (reż. B. Dumont)**

W *Twenty-nine Palms* filmie, w którym przerywnikami leniwej akcji są jedynie perwersyjne sceny seksu pary kochanków, gwałt jest zaskoczeniem. Następuje w końcowych momentach filmu, w niespodziewanych okolicznościach. Na pustkowiu, wśród dzikiej przyrody, nic nie wskazuje na to, że bohaterów może spotkać coś złego. Kontynuują swoją podróż rozmawiając i kłócąc się na przemian. Ni stąd ni z owąd na drodze pojawia się wielki terenowy samochód, który specjalnie taranuje hampera Katii i Davida. Z samochodu wyskakuje banda trzech uzbrojonych w kije mężczyzn. Wyciągają Katię i Davida z wozu. Widzowi towarzyszy napięcie czekania na nieuniknione.

Naga Katia jest szarpana przez jednego z mężczyzn i trącona na piasek. W tym momencie odbiorca spodziewa się rozwiązania typowego dla kina mainstreamowego – fali przemocy seksualnej, wynikającej z naturalnych męskich pobudek, w wyniku erotyzacji kobiecego ciała. Reżyser jednak odwraca patriarchalną perspektywę. Napastnik odgarnia jej włosy i zmusza ją do oglądania krzywdy wyrządzanej jej partnerowi. Wyszarpany z Hampera David, zostaje powalony na piasek i siłą przytrzymany. Jeden z oprawców brutalnie rozbija jego twarz kijem bejsbolowym. Wszystko cały czas dzieje się na oczach Katii. Trzeci z mężczyzn, prawdopodobnie ich przywódca, podchodzi do półprzytomnego Davida, opuszcza spodnie i gwałci go. Mechanicznym ruchom nie towarzyszy żaden grymas zdradzający jakkolwiek przyjemność, czy satysfakcję – wręcz przeciwnie – szczytowanie gwałciciela jest wielkim bólem, połączonym z okrzykami, a w końcu i płaczem. Znamienne jest, iż podczas fali brutalnych poczynań David nie wypowiada ani słowa, poza ledwo słyszalnymi odgłosami bólu. Bandyci odjeżdżają zostawiając na pustkowiu dwa ciała. Płacząca Katia próbuje pomóc półprzytomnemu Davidowi. Zawozi go do hotelu.

Transgresja przemocy seksualnej jest przedstawiona w przywołanych filmach na kilku poziomach. Po pierwsze mamy do czynienia z niezwykle realistycznym na poziomie wizualnym. We wszystkich filmach występują maksymalne zbliżenia intymnych części nagiego ciała. Po drugie zachwiane zostają reguły społecznie dziedziczonego patriarchatu. Bóg zdecydował, że kobieta będzie należeć do mężczyzny. Należać, znaczy także być posłusznym, spełniać wolę swojego zwierzchnika. Gwałt jest dosłownym odzwierciedleniem tego prawa.

Alex, bohaterka *Nieodwracalnego* nie wpisuje się w patriarchalny schemat, wyraźnie przekracza tę granicę. Jest kobietą wyzwoloną, pragnącą czerpać z życia wszystkie przyjemności. Ciało Alex jest seksualnym przedmiotem pożądania. Nieprzypadkowo w tę rolę wcieliła się Monica Bellucci. Podkreślenie jej kształtów i uwydatnienie jej urody było dodatkową prowokacją. Alex jest świadoma swojej wartości i urody, która przyciąga i zniewala mężczyzn (były narzeczony mówi, że chce tylko na nią popatrzeć). Czuje nad nimi przewagę (także finansową – pożyczka pieniędzy swojemu chłopakowi) i kontrolę. Podczas feralnej imprezy stanowczo manifestuje swój brak tolerancji do stanu upojenia partnera, ale jednak „należy”, zatem powinna towarzyszyć narzeczonemu do końca zabawy. Alex rezygnuje z zabawy, odrzuca opiekę oferowaną jej przez byłego narzeczonego i decyduje się wrócić samotnie. Kobieta naiwnie schodzi w przejście podziemne. Traci pewność siebie kiedy reaguje na przemoc wobec prostytutki. W trakcie gwałtu musi uznać przewagę i siłę mężczyzny. Z kobiety sukcesu, ikony, przedmiotu pożądania, staje się ofiarą. Przedmiot pożądania zostaje zniszczony, unicestwiony, ukarany właśnie za wywołanie pożądania. Kobieta-ideał była zagrożeniem, kobieta ofiara jest zaspokojeniem pragnienia, potwierdza władzę i siłę oprawcy. Dzięki eksperymentom z czasem nie wiemy co tak naprawdę stało się z Alex. Czy przeżyła? Czy została matką? Ostatnia scena jest wielkim znakiem zapytania. Szczęśliwa kobieta leżąca na trawie, czytająca książkę, uśmiechająca się do gromadki dzieci – czy to tylko marzenia ciężarnej Alex z początku filmu, czy realny obraz kobiety triumfującej po traumie, która ją spotkała?

W *Twenty-nine Palms* tak dużej dawki przemocy nic nie zapowiada. Leniwe krajobrazy, słońce i droga w nieznane dwojga kochanków. Na obszarze, na którym mamy wrażenie przebywają tylko we dwoje nic im nie może grozić. Atak obcego samochodu na pustkowiu jest zaskoczeniem. Rozpoczyna się fala niczym nie umotywowanej przemocy, od początku skierowana na mężczyznę. Bandyci wyciągają Katię i Davida z wozu. Naga Katia próbuje się wyrwać się napastnikowi, krzyczy. David bezsilnie poddaje się torturom. Milczy. Oprawcy masakrują jego głowę, następnie zostaje zgwałcony. Katia jest zmuszona do

obserwacji całego zdarzenia, brutalny gwałt dzieje się bezpośrednio na jej oczach. Wpada w furję, nie jest w stanie przeciwstawić się mężczyznom. Kobieta przyjmuje tu rolę biernego obserwatora (podglądacza), utożsamianą poniekąd z typowo męskim spojrzeniem voyera. Transgresją jest odwrócenie ról - w tym przypadku na poniżane męskie ciało „patrzy” kobieta. Kamera zmienia swoje punkty obserwacji. Raz obserwujemy zdarzenie jakby zza krzaków – z bezpiecznego dystansu, by w kolejnym ujęciu oglądać przemoc w okrutnych zbliżeniach. Niektóre obrazy masakry na wyludnionym pustkowiu, przypominają fragmenty z ukrzyżowania Chrystusa. Krew leżąca się po rozbitej głowie Davida, jego milczenie, posłuszne poddanie się karze, czy rozpacz Katii.

Transgresyjne jest również spojrzenie na ciało Katii. Obnażone, kobiece ciało wywołujące erotyczne pożądanie, tu nie pociąga mężczyzn, są mu obojętni. Nie podnieca ich przemoc zadana słabszej kobiecie. Triumfują po gwałcie męskim. Osiągnięcie satysfakcji seksualnej gwałciciela kończy się wybuchem krzyku i płaczu. Jakby czynu tego dokonał wbrew sobie lub był dla niego wysiłkiem, karą.

Pokazanie męskiego gwałtu jest rozbiciem kultury patriarchalnej. Obnażeniem słabości męskiej dominacji. David nie potrafi poradzić sobie z traumą, z odebraniem mu męskości, z doznany upokorzeniem na oczach Katii. Poczucie złamanej męskości bierze górę i całą przemoc ukierunkowuje w stronę partnerki – świadka upadku. W przypływie szalonego ataku zemsty, brutalnie morduje Katię. Jest to odwet na oprawcach i kobiecie która nie została ukarana „z natury”.

Podobnie transgresyjne jest ujęcie gwałtu w *Baise-moi*, również oparte na obaleniu statusu patriarchy. Zgwałcenie Manu, które nie zakończyło się seksualnym zaspokojeniem napastnika. Jej obojętność, apatia podczas stosunku. Brak jakiejkolwiek przewidywalnej reakcji, buntu, niezgody, próby wyrwania się, ucieczki, użycia siły, odrzuca gwałciciela. Nie taki jest schemat zdobywania kobiety! Manu jest pogodzona ze swoim losem, ze statusem swojej płci, „mówi że ona nie ma dla nich nic cennego” i że był to tylko kolejny penis. Nienaturalne zachowanie podsumowuje jej brat, mówiąc, że nie wygląda jak zgwałcona kobieta, ironicznie sugeruje, że może sama tego chciała. Faktyczną rozpacz trudno dostrzec. Rozładowaniem traumy jest zemsta, której szuka wraz z dziewczyną o podobnych doświadczeniach. Podporządkowują jej podróż, w trakcie której obie traktują mężczyzn jak seksualne zabawki lub zwierzęta (dosłownie) i w brutalny sposób mordują. Zemsta nie jest ukierunkowana jedynie na mężczyzn, ich ofiarami padają także kobiety.

W zależności od momentu, w którym gwałt w filmie występuje możemy doszukiwać się przyczyn i rozpatrywać skutki. W eksperymentalnym filmie Noégo motywem było

przywrócenie męskiej dominacji nad kobietą, redefinicja statusu patriarchatu. Konstrukcja fabularna jest na tyle skomplikowana, że trudno rozpatrywać perypetie kobiety po traumie. Niepodważalna jest jednak zemsta, sprawiedliwość wymierza kochanek zgwałconej kobiety. W *Gwałcie* gwałt jest punktem wyjścia, bynajmniej nie do rozważań nad stanem psychicznym kobiety nękaney traumatycznymi wspomnieniami - jej celem jest zemsta, odwet. Mechaniczna, okrutna w imię całej uciśnionej płci żeńskiej na mężczyznach. Nadine i Manu, wchodzą w role stereotypowo męskie – począwszy od typowo męskich ubrań po zachowania – biegają, dobrze posługują się bronią, bez chwili zawahania pociągają za spust, wybierają sobie mężczyzn do przygodnego seksu. Przyjmują postawę dominującą. Odrzucają status ofiary. Manu płaci za to swoim życiem - ginie w strzelaninie. W *Twenty-nine Palms* mężczyzna nie mogąc poradzić sobie z traumą, wpada w stany depresyjne, zamyka się w sobie, traci kontakt z rzeczywistością, płacze. Jakby homoseksualny gwałt wyzwolił w nim nieznana (kobieca) emocjonalność. Partnerka stara się mu pomóc, próbując nakłonić go do udania się na policję. W ataku szału, mającego na celu przywrócić mu poczucie męskości, ukierunkowuje zemstę w stronę swojej kochanki, świadka jego upokorzenia, brutalnie ją mordując. Katharsis jednak nie przychodzi. W następnej scenie widzimy Davida leżącego nago na pustkowiu (prawdopodobnie odebrał sobie życie). W ani jednym z przytoczonych tytułów nie ma przeciąganych psychologicznych rozważań nad traumą, nie ma na nie czasu. Nie ma też miejsca na kontemplację – akcja, która do tej pory wolno snuła się od punktu do punktu (od rozmowy do rozmowy, od przejazdu autobusem do wejścia do mieszkania), po traumatycznych wydarzeniach - zdecydowanie przyspiesza. Zastępują ją obrazy przemocy i działania prowadzące do okrutnej zemsty.

Pewną transformacją jest również przesunięcie pozycji odbiorcy. Nie jest on tylko biernym, bezpiecznym obserwatorem, ale także świadkiem, współuczestnikiem. Zostaje wplątany w fabułę i zmuszony do współodczuwania, do emocjonalnej reakcji.

7. 3. Kaziroddstwo

Tabu kaziroddstwa istnieje od zarania dziejów. Jest powszechnym zjawiskiem w wielu kulturach. Rozumiane jako zachowania seksualne, których dopuszczają się osoby spokrewnione, członkowie rodziny, a ich bliski stopień pokrewieństwa regulują normy społeczne i prawne. Uznawane za największe wykroczenie przeciwko naturze przez wielu antropologów, a od strony medycznej - także lekarzy i naukowców. Spotyka się z różnym stopniem sankcji – od dezaprobaty po surowe represje.

Zakaz kazirodztwa w rozumieniu antropologii nie obejmuje stosunków z powinowatymi, na potrzeby tego zagadnienia stworzona została osobna kategoria pokrewieństwa zwana „stosunkami unikania”²⁵², zakaz ten rozciąga się natomiast na bliskich powiązanych pokrewieństwem ceremonialnym, np. chrzestni. Kazirodztwo w wielu przypadkach bywa synonimem egzogamii, co jest dużym uproszczeniem, gdyż jest ono pojęciem szerszym i dotyczy jednak przede wszystkim relacji opartych na kontaktach seksualnych, a zatem małżeństwo jest, ale niekoniecznie musi być jedną z wielu form takich relacji.

Tabu kazirodztwa w antropologii

Badacze kultury i cywilizacji mając świadomość istnienia zakazu kazirodztwa, starali się dociec jego genezy. Hipoteza L. H. Morgana zakładała, iż twórcy zakazu zaobserwowali negatywne biologiczne efekty krzyżowania się osób spokrewnionych. Teorii tej sprzeciwiali się biolodzy prowadzący badania na zwierzętach, którzy w ten sposób poprawiali gatunek²⁵³.

E. Durkheim przyczyny zakazu dopatrywał się w strachu przed rozlewem krwi na tle seksualnym w obrębie rodziny, np. synów o względy matki, siostry. Podobne stanowisko przyjął Freud, który zakaz kazirodztwa tłumaczył wyniesioną z dzieciństwa reakcją obronną, tłamszącą naturalne pożądanie względem krewnego. Surowy zakaz i warunkowane wychowaniem poczucie winy represjonują kazirodcze skłonności, czym zapobiegają stopniowej degradacji społeczeństwa i kultury. W dziele „Totem i tabu” natomiast zakaz kazirodztwa Freud wywodził z przytoczonej opowieści o synach, którym ojciec-tyran odmówił dostępu do kobiet. Synowie zabili i zjedli ojca, ale na skutek dręczących ich wyrzutów sumienia, sami odmówili sobie bliskości kobiet, a ojca uczynili nietykalnym totemem.

E. A. Westermarck twierdził natomiast, iż zakaz kazirodztwa wyrasta nie z kulturowego tabu, ale z założenia, że osoby, z którymi obcuje się w dzieciństwie, nie są między sobą atrakcyjnie seksualnie. Wynika to ze znużenia stałym przebywaniem i przyzwyczajenia do pewnych form kontaktów.

Teorie demograficzne wywodzące się z badań kultur pierwotnych, tłumaczyły przypadki kazirodztwa niskim przyrostem naturalnym i zmniejszającą się rozrodczością, a co za tym idzie - dużymi różnicami wieku między rodzeństwem.

²⁵² Z. Staszczak (red.), dz. cyt., s. 375.

²⁵³ Zob. E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*, PWN, Warszawa 1991, s. 355.

Najbardziej znaną interpretację zakazu kazirodztwa zaproponował C. Lévi-Strauss. Zakaz ten stworzył warunki do wymiany kobiet między plemionami na zasadzie wzajemności, co doprowadziło do wytworzenia się związków powinowactwa, a także do wyjścia poza zamkniętą kastę i rozwoju grupy poprzez osiągnięcia nowych umiejętności. Lévi-Strauss w swojej interpretacji przedstawił system zależności stosunków płciowych między grupami, będące pośrednio podstawą kultury, a regulujące zawieranie małżeństw. „Zakaz kazirodztwa jest [...] normą wyznaczającą każdemu mężczyźnie zbiór kobiet, z którymi nie wolno mu zawrzeć małżeństwa ani mieć stosunków seksualnych [...], norma ta jest uniwersalna, nie znamy ani jednego społeczeństwa, w którym by ona nie obowiązywała”²⁵⁴.

Lévi-Strauss wyjaśnia także istotę funkcjonowania tego zakazu oraz formułuje zagrożenia wynikające z jego nieprzestrzegania: „Zakaz kazirodztwa nie ma ani źródeł czysto kulturowych, ani źródeł czysto naturalnych, nie jest także mieszkanką różnorodnych składników częściowo zapożyczonych od natury, a częściowo - od kultury. Stanowi on podstawowe posunięcie, dzięki któremu, przez które, a zwłaszcza w którym dokonuje się przejście od natury do kultury [...] stanowi więc między istnieniem biologicznym i istnieniem społecznym człowieka [...] ogranicza się do utwierdzenia w dziedzinie istotnej dla przeżycia grupy wyższości tego, co społeczne nad tym, co naturalne, tego co zbiorowe, nad tym, co indywidualne; organizacji nad przypadkowością [...] „zakaz kazirodztwa jest nie tyle normą, która zabrania żenić się z matką, siostrą lub córką, ile normą, która każe oddać matkę, siostrę lub córkę komuś innemu. Jest on w swej istocie nakazem ofiarowywania darów” [...] kazirodztwo nie jest przestępstwem przeciw naturze, lecz przeciw społeczeństwu, powoduje bowiem nieuchronnie, gdy zaczyna występować często, zerwanie więzi społecznej, ponieważ popełnienie go przerywa proces wymiany kobiet, dzięki któremu społeczeństwo reprodukuje nieustannie swój byt.”²⁵⁵

Także B. Malinowski kilkakrotnie odnosił się do oceny zjawiska w różnych społecznościach. Było ono dla niego jednym z kardynalnych zakazów, naruszającym podstawy kultury, a jego nieprzestrzeganie wiązało się często ze śmiertelną karą. W swoich badaniach opisywał jednak przypadki dopuszczania się kontaktów kazirodczych, tłumaczył je jako próbowanie „zakazanego owocu”, któremu żadna istota ludzka nigdy się nie oprze: „[...] jest ono nie do pogodzenia z ustanowieniem pierwszych podstaw kultury. W każdym rodzaju

²⁵⁴ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, PIW, Warszawa 1970, s. 524.

²⁵⁵ Tamże, s. 526, 529, 531.

cywilizacji, w którym zwyczaj moralność i prawo zezwoliłyby na kazirodztwo, rodzina nie mogłaby nadal istnieć [...]. Rozpadłaby się i nastąpiłby całkowity społeczny chaos i brak możliwości kontynuowania tradycji kulturowej [....]. Kazirodztwo jako normalny sposób zachowania nie może istnieć wśród ludzi, gdyż nie do pogodzenia jest z życiem rodzinnym i zdeorganizowałoby jego najbardziej fundamentalne zasady. Podstawowy wzór wszystkich więzów społecznych, normalny stosunek dziecka do matki i ojca zostałby zniszczony [...]. Żadne społeczeństwo nie może istnieć w takich warunkach (s. 185)²⁵⁶.

Incest w wierzeniach i religiach

Na przestrzeni kształtowania się kultur istniało kilka, w których kazirodztwo było akceptowane, w starożytnym Egipcie, Persji, Fenicji, u Inków i Celtów, a motywy kazirodcze znalazły swoje miejsce w ich mitologiach. Skupione głównie wokół kosmogonii i teogonii, w której incest był naturalnym początkiem, a silne więzy krwi gwarantem utrzymania władzy. Koligacje rodzinne występują w najbardziej znanych mitach greckich, np. o powstaniu świata (Uranos i Gaja – matka i małżonka, Kronos i Rea – rodzeństwo, małżonkowie), o Demeter i Korze (Kora była bratanicą Hadesa i późniejszą jego małżonką), o Edypie (Jokasta była matką i żoną Edypa). W mitologii egipskiej czołowi bogowie i boginie również byli spokrewnieni. Ozyrys był mężem i bratem Izydy, a Set bratem i mężem Neftydy. Neftydę także z drugim bratem połączyła seksualna więź, której owocem był Anubis.

Wątki kazirodcze zawierają również święte księgi wielu religii, m.in. Biblia. Biblia sprzeciwia się i potępia kazirodztwo w Księdze Kapłańskiej²⁵⁷ oraz Liście św. Pawła do Koryntian²⁵⁸. Jednak motyw ten, jako jedynej szansy spłodzenia potomstwa, podany jest w

²⁵⁶ B. Malinowski, *Seks i stłumienie w społeczności dzikich oraz inne studia o płci, rodzinie i stosunkach pokrewieństwa*, [w:] *Dzieła*, t. 6, Warszawa 1987, s.185-186.

²⁵⁷ Księga Kapłańska, 18, 7-20, „Nikt z was nie będzie się zbliżał do ciała swojego krewnego aby odsłonić jego nagość. Ja jestem Pan! Nie będziesz odsłaniać nagości swojego ojca lub nagości swojej matki. Jest ona twoją matką – nie będziesz odsłaniać jej nagości. Nie będziesz odsłaniać nagości swojej macochy, bo to jest nagość twojego ojca. Nie będziesz odsłaniać nagości swojej siostry, córki twojego ojca lub córki twojej matki, bez względu na to, czy urodziła się w domu, czy na zewnątrz. Nie będziesz odsłaniać nagości córki żony twojego ojca, bo jest ona dzieckiem twojego ojca, jest twoją siostrą. Nie będziesz odsłaniać nagości siostry swojego ojca, bo ona jest krewna twojego ojca. Nie będziesz odsłaniać nagości siostry swojej matki, bo jest ona krewną twojej matki. Nie będziesz odsłaniać nagości brata swojego ojca: nie będziesz się zbliżał do jego żony, bo jest ona twoją ciotką. Nie będziesz odsłaniać nagości swojej synowej, bo jest ona żoną twojego syna, nie będziesz odsłaniać jej nagości. Nie będziesz odsłaniać nagości swojej bratowej, jest to nagość twojego brata. Nie będziesz odsłaniać nagości kobiety i jej córki. Nie będziesz brał córki jej syna, ani córki jej córki, aby odsłonić jej nagość, bo są one jej ciałem. Byłaby to rozpusta! Nie będziesz brał kobiety razem z jej siostrą, aby odsłonić jej nagość za życia tamtej, byłoby to sposobnością do niezgody.”

²⁵⁸ List św. Pawła do Koryntian 5,1. 1-13 [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań-Warszawa 1989. „Słyszysz się powszechnie o rozpuście między wami, i to o takiej rozpuście, jaka się nie zdarza nawet wśród pogan; mianowicie, że ktoś żyje z żoną swojego ojca. A wy

Starym Testamencie w Księdze Rodzaju w przypowieści o zniszczeniu Sodomy i Gomory. Jedyńemu ocalałemu z zagłady miast – sprawiedliwemu Lotowi wraz z córkami udało schronić się w górach. Tam córki, w obawie przed wyginięciem rodzaju ludzkiego, podstępem skłoniły ojca do obcowania z nimi, w wyniku czego urodziły mu dwóch synów Moaba i Ben-Ammiego (przodków ludów Moabitów i Ammonitów).

Kazirodztwa, a dokładniej zawierania małżeństw w obrębie rodziny zabrania również Koran. W słowach skierowanych bezpośrednio do Mahometa, Bóg wyraża dezaprobatę tych związków i dokładnie reguluje prawo w zakresie zawierania małżeństw w Islamie.

Judaistyczne poglądy na temat kazirodztwa są skomplikowane, gdyż kontakty objęte zakazem regulowane są w zależności od płci, stanu i dokładnie określone w Biblii Hebrajskiej.

W Hinduizmie kazirodztwo jest surowo potępiane. Hindusi obawiają się złych skutków kazirodztwa, dlatego restrykcyjnie przestrzegają zasad endogamii i egzogamii pomiędzy kastami.

Kontrowersje wokół zakazu

Kazirodztwo to patologia seksualna. W większości państw to przestępstwo, ścigane według odpowiedniego artykułu kodeksu karnego danego kraju. Oficjalnie stosunki seksualne, do których doszło między dorosłymi krewnymi, wyrażającymi na nie zgodę, nie są przestępstwem w Hiszpanii, Francji, Holandii i Portugalii²⁵⁹. W większości społeczeństw surowo potępiane, istnieją jednak takie, które związki z osobami w bliskim stopniu

unieśliście się pychą, zamiast z ubolewaniem żądać, by usunięto spośród was tego, który się dopuścił wspomnianego czynu. Ja zaś nieobecny wprawdzie ciałem, ale obecny duchem, już potępiłem, tak jakby był wśród was, sprawcę owego przestępstwa. Przeto wy, zebrawszy się razem w imię Pana naszego Jezusa, w łączności z duchem moim i mocą Pana naszego Jezusa, wydajcie takiego szatanowi na zatracenie ciała, lecz ku ratunkowi jego ducha w dzień Pana Jezusa. Wcale nie macie się czym chlubić! Czyż nie wiecie, że odrobina kwasu całe ciasto zakwasza? Wyrzucicie więc stary kwas, abyście się stali nowym ciastem, jako że przaśni jesteście. Chrystus bowiem został złożony w ofierze jako nasza Pascha. Tak przeto odprawiamy święto nasze, nie przy użyciu starego kwasu, kwasu złości i przewrotności, lecz – przaśnego chleba czystości i prawdy. Napiisałem wam w liście 4, żebyście nie obcowali z rozpustnikami. Nie chodzi o rozpustników tego świata w ogóle ani o chciwców i zdzierców lub bałwochwalców; musielibyście bowiem całkowicie opuścić ten świat. Dlatego pisałem wam wówczas, byście nie przestawali z taki, który nazywając się bratem⁵ w rzeczywistości jest rozpustnikiem, chciwcem, bałwochwalcem, oszczercą, pijakiem lub zdziercą. Z takim nawet nie siadajcie wspólnie do posiłku. Jakże bowiem mogę sądzić tych, którzy są na zewnątrz⁶? Czyż i wy nie sądzicie tych, którzy są wewnątrz? Tych, którzy są na zewnątrz osądzi Bóg. Usunięcie złego spośród was samych.

²⁵⁹ Zob. J. Pawlicki, *Karać czy nie karać za kazirodztwo w XXI w.? W Danii rozgorzała dyskusja*, „Gazeta Wyborcza”, 15.11.2012, http://wyborcza.pl/1,76842,12858518,Karac_czy_nie_karac_za_kazirodztwo_w_XXI_wieku__W.html, [dostęp online: 16.06.2013].

pokrewieństwa akceptują. Są motywy eugeniczne, które zakładają, że kazirodztwo ma uchronić ludność przed degeneracją.

W specyficznych warunkach, pomimo powszechnego tabu, społeczeństwo przyzwala na kazirodztwo, jako powody podaje się podtrzymanie patriarchalnych struktur, przetrwanie grupy, misję religijną, wartości materialne. Przypadki takie miały miejsce w społecznościach szwedzkich, żyjących w izolacji i trudnych warunkach, oraz japońskich, które wykorzystywały akty kazirodcze do zachowania majątku. „Zezwolenie na przekraczanie tabu zostaje udzielone wyłącznie wtedy, gdy wymagają tego interesy wyizolowanych grup (rodziny, społeczności lokalnej, grupy religijnej) i gdy innymi, łatwiej dostępnymi sposobami nie można tych interesów zrealizować [...], porządek prawny, ochrona dziecka i względy eugeniczne schodzą na dalszy plan”²⁶⁰.

Reprezentacje kazirodztwa w filmach New French Extremity

***Sitcom* (reż. F. Ozon)**

Sitcom nie jest filmem, w którym kazirodztwo jest osią wydarzeń fabuły, jest jednym z wątków pobocznych, ale jakże ważnych, mających wpływ na całą opowieść. *Sitcom* to przewrotna historia rodziny, będąca tak naprawdę gorzkim portretem współczesnej społeczności mieszczańskiej. Ozon porusza niekonwencjonalną tematykę. Koncentruje się na odkryciu tematów współczesnego tabu, bombardując widza ogromną dawką obrazów perwersji, przemocy, odmienności seksualnej, bestialstwa, sadomasochizmu i kazirodztwa właśnie.

Kotłem, w którym piętrzą się owe zachowania jest rodzina – odwieczny bastion tradycji i wartości. Ma on jednak ograniczoną pojemność... Nie jest to kino społeczne *sensu stricto* – po pierwsze już przewrotny tytuł sugeruje ironiczną konwencję, po drugie – na samym początku filmu pojawia się kurtyna, sugerująca cudzysłów znaczeniowy i pewną teatralną fikcję wydarzeń.

Domowy mir i perfekcyjny porządek rodziny zostaje zaburzony w chwili, kiedy ojciec przynosi do domu szczura. Zwierzę to jest „siłą sprawczą”, powodującą dojście do głosu skrywanych instynktów, zakazanego pożądania czy skłonności do perwersji u domowników mających jakikolwiek z nim kontakt. Pierwszy w bliższy kontakt ze szczurem wchodzi syn –

²⁶⁰ K. Marzec-Holka, *Przemoc seksualna wobec dziecka*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2011, cyt za: Jakie są przyczyny kazirodztwa? <http://seks.wieszjak.polki.pl/dewiacje-seksualne/294763,Jakie-sa-przyczyny-kazirodztwa.html>, [dostęp online:20.06.2013].

Nicolas. Początkowo poznajemy go jako spokojnego, małomównego chłopaka. Po inicjacji ze zwierzęciem, podczas wspólnej, rodzinnej kolacji wyznaje wszystkim, że jest homoseksualistą. Dla matki ten *coming out* jest szokiem. Zaczyna rozpaczliwie szukać pomocy dla syna. Cała sytuacja obraca się przeciwko niej. Zamiast wykwalifikowanego psychologa znajduje mu kochanka w postaci Abdu – czarnoskórego męża hiszpańskiej służącej.

Od tego czasu Nicolas zmienia się nie do poznania. Przede wszystkim zaczyna wychodzić z domu, głównie na zakupy (po przemianie nosi obcisłe różowe *t-shirty* oraz czarne, skórzane spodnie), zaczyna także manifestować swoją orientację i perwersyjne praktyki seksualne. Ponadto organizuje w swoim pokoju orgie z udziałem przypadkowo poznanych mężczyzn. Matka domyśla się wszystkiego, ale dla dobra syna toleruje jego zachowanie. Sama ciągle tkwi w przekonaniu, że jego homoseksualizm to choroba i trzeba go z niej jak najszybciej wyleczyć.

Matka jest na pozór osobą najbardziej zrównoważoną. Dbą o rodzinę, całkowicie poświęca się dzieciom, do tego stopnia absurdu, że nie widzi (lub nie chce widzieć?) ich wad. Ozon z jednej strony pokazuje stereotypowy wizerunek kobiety – jako ostoji domowego ogniska, idealnej żony czy wzorowej matki. Stopniowo zaczyna jednak burzyć ten wizerunek. Pani domu zatrudnia do pomocy służącą, w dalszej części filmu zaczyna uczęszczać na sesje do psychoterapeuty, gdyż nie radzi sobie z problemami, nie ma w zasadzie żadnego kontaktu z mężem, a jedyne zdawkowe rozmowy ograniczają się do jego błyskotliwych puent w postaci powiedzeń lub cytatów.

Matka pomimo wcześniejszej urazy przed zwierzęciem, także wchodzi w bliższy kontakt ze szczurem. W momencie kulminacji problemów i swojej bezradności wobec nich, którejś nocy przełamuje strach i niechęć, bierze szczura do ręki, powtarza słowa przypominające mantrę z seansu psychoterapeutycznego: „Komunikacja, miłość, czułość...”. Istotnym faktem jest, że przed tym zdarzeniem po raz kolejny próbuje porozmawiać z mężem, kiedy ten kładzie się spać, nie mogąc wymyślić na poczekaniu innego słowa, również nazywa go szczurem. Psychoterapeutyczne zakłęcie jest zatem świadomym wypowiedzeniem uczuć, których chciałaby zaznać ze strony mężczyzny, a których nigdy nie dostała od męża. Po „oswojeniu” się ze szczurem, udaje się do sypialni Nicolasa. Tam dowiadujemy się, że przyszła uleczyć syna z homoseksualizmu. Po raz pierwszy oglądamy ją w bieliźnie, w zmysłowy sposób podchodzi do łóżka, zaczyna dotykać i namiętnie całować młodzieńca. Kazirodczy związek z synem staje się dla niej jedyną możliwością spełnienia się jako kobiety. O tym, że doszło między nimi do zbliżenia dowiadujemy się ze spotkania z psychoterapeutą.

Matka podczas rozmowy wspomina o najpierw o kazirodczym śnie czym przekonuje widza, że zdarzenia, których był świadkiem, zdarzyły się tylko w jej głowie. Sama jednak przyznaje, że to nie był sen, ale zaznacza, że to było jedynie działanie „terapeutyczne”.

Matka u Ozona zaburza podstawowe relacje z dzieckiem, świadomie wchodzi z nim w kontakty intymne, jednocześnie „poświęcając się” w imię wyzwolenia syna z homoseksualizmu i zaszczepienia w nim pierwiastka heteroseksualizmu. Owo poświęcenie ma również drugie oblicze – realizacji potrzeb i seksualnego spełnienia z mężczyzną. Brak satysfakcjonującego pożycia z mężem prowadzi do przeniesienia uwagi matki z ojca na syna. Syn posiada wszystkie atrybuty męczyzny, których ona pożąda, a dodatkowo pozostaje z nią w układzie zależności emocjonalnych i ekonomicznych. Matka uważa, że ekwiwalentem brakującego jej ze strony męczyzny uczucia może być miłość fizyczna, a przeżyte miłosne uniesienie z synem utwierdzi ją w poczuciu atrakcyjności, kobiecości, i możliwości seksualnych. Przykładem może być fragment rozmowy między nimi²⁶¹:

Matka: Postanowiłam działać. Chcę pomóc znaleźć ci lek.

Syn: Lek na co?

Matka: Ten nieszczęsny homoseksualizm.

Syn: Ale ja nie jestem nieszczęśliwy!

Matka: Nicolas, bądź szczery, jak wyglądam? Czy jestem nadal piękna i pociągająca, jak na swój wiek?

Syn: Mamo, czy ty jesteś pijana?

Matka: Nie. Jestem sobą. Po raz pierwszy od dłuższego czasu! Gdybyśmy zaczęli wcześniej, nic z tych rzeczy by się nie wydarzyło.

Syn: Co ty robisz?

Matka: Daję miłość swojemu synowi

W następnej scenie podczas rozmowy z pokojówką Marią, kiedy ta opowiada jej o swoich lesbijskich skłonnościach, próbuje podświadomie sama usprawiedliwić również swoje społecznie nieakceptowane, ale świadome działanie mówiąc, że „wszystkim brakuje miłości, a uczucie jest zawsze mile widziane, nieważne jakie jest jego źródło”. Tymi słowami próbuje powrócić do stereotypowej figury matki – wyrozumiałej, służącej radą, potrafiącej słuchać. Dla widza jednak wizerunek ten jest zachwiany, bowiem relacja "matka-dziecko" nie konotuje takich cech jak pożądanie, namiętność, seksualność, erotyzm. Macierzyństwo jest

²⁶¹ Cytat ze ścieżki dźwiękowej (polskie napisy): F. Ozon, *Sitcom*, 1998, (DVD).

zaprzeczeniem całej sfery seksualnej cielesności. Odcięciem się od przyjemności i skierowaniem całkowitej uwagi na potomka.

Efektom starań matki jest ironiczny paradoks – Nicolas nie zostaje „wyleczony”, wręcz przeciwnie związuje się z Abdu, partnerem pokojówki, a matka spełnia się jako kobieta w szczęśliwym lesbijskim związku z Marią.

Jezioro (Un Lac, reż P. Grandrieux)

W filmie *Jezioro* na początku nic nie jest jasne. Rozedrgane, ciemne widoki, niedbałe, ucinane kadry powodują u widza totalną dezorientację. Ośnieżony ciemny las wzmacnia nastrój tajemniczości i niepokoju. Drzewa filmowane są od dołu, co sprawia, że wydają się być nieprawdopodobnie wysokie, majestatyczne i groźne. Ujęcia kręcone są na zasadzie kontrastów – statyczne z bardzo dynamicznymi, chwiejnymi, rozedrganymi. Statyczne są przede wszystkim obrazy postaci, mieszkańców, krajobrazy oraz momenty prawie całkowitej ciemności, kiedy tak naprawdę możemy jedynie domyślać się co dzieje się na ekranie. Kamera z ręki oddaje emocje bohaterów.

Film opowiada historię pięcioosobowej rodziny – matki z trojgiem dzieci, czekających na powrót ojca, mieszkującej w domku na odludziu, szczelnie odciętej od świata połączeniami lasów, kopami śniegu i jeziorem. Przestrzeń ta jest tłem niezwykle emocjonalnej więzi między bratem a siostrą - zakazanym, gwałtownym, bolesnym, kazirodczym uczuciem pomiędzy rodzeństwem, przed którym się bronią. Dla widza uczucie rodzeństwa jest platoniczne, dziecięco proste, wręcz naiwne, nie jest okraszone namiętnością. Opiera się przede wszystkim na dotyku. Okazuje się jednak, że w ich rodzinnym domu dotyk ma zupełnie inne znaczenie. Niewidoma matka nauczyła ich przekładać język pozostałych zmysłów właśnie na dotyk. Dotyk jest formą komunikacji, jest uniwersalnym językiem, a także namiastką bliskości, cielesności, a nawet pożądania. Ważne znaczenie ma fakt, że Alexi cierpi na epilepsję. Podczas epileptycznych ataków Alexiego spod kontroli wymyka się erotyczne pragnienie, dotyk jego rąk zaczyna być zmysłowy, ukierunkowany na seksualne fragmenty ciała siostry, jak usta, szyja, ramiona. Hege broni się przed tym dotykiem, wykrzykując stanowczo „nie!” – obawę wyzwala w niej zarówno nieopanowana siła brata, jak i rozbudzeniem własnego pożądania.

Pewnego dnia w ich monotonne życie wkracza nieznajomy o imieniu Jurgen, ma on pomóc Alexiemu przy wyczerpującym wyrębie drzew. Jurgen pojawia się nagle, znikąd. Jest przybyszem nie pasującym do zamkniętego mikroświata Alexiego. Odstaje innym rodzajem ubioru i bardziej męską urodą. Przychodzi nad brzeg jeziora, nad którym siedzi Alexi. Ten

jednak nie wydaje się być zdziwiony. Z ufnością zaprasza go do łodzi i przepływają na drugi brzeg jeziora, jakby do „innej bajki”, do swojego domu rodzinnego. Przekroczenie progu domu Alexiego jest wejściem w ciemność, z tej tajemniczej ciemności pierwsza wyłania się Hege. Brat przedstawia jej swojego pomocnika i pozostawia ich. Między Hege a Jurgenem zawiązuje się nić sympatii, mająca przerodzić się później w namiętność. Alexi zauważa wzajemne zainteresowanie siostry i przybysza. Nie ukrywa zazdrości, daje jej wyraz podczas wspólnego, wraz z Hege młodszym bratem oraz matką, czytania książki. Wydarzenie to jest konfrontacją rywali. Alexi spogląda Jurgenowi w oczy i opowiada o krwawych wydarzeniach z książki, a kolejne wersy to skierowana w jego stronę forma ostrzeżenia lub groźby.

Następnego dnia wszyscy udają się do lasu. Hege podąża za Jurgenem w innym kierunku aniżeli jej bracia. Docierają nad wodospad, gdzie dziewczyna daje upust swojej fascynacji i zaczyna pożądliwie dotykać młodzieńca. Między młodymi w przypiływie namiętności (której symboliką jest spiętrzony wodospad), dochodzi do pocałunku, który ze skały obserwuje Alexi. Zrozpaczony brat zaczyna uciekać, biec przed siebie w nieznane, w ciemność. Hege orientuje się, że coś się stało, w obawie przed atakiem choroby Alexiego, wraz z Jurgenem rozpoczyna poszukiwania brata. Nad ranem Jurgen znajduje gdzieś w środku lasu, na śniegu zmarzniętego Alexiego. Gwałtownym dotykiem próbuje go rozgrzać i ocucić. Jurgen sprowadza Alexiego do domu. Matka dotykając twarzy Jurgena dziękuje mu za znalezienie syna. W nocy Alexi obserwuje nagie ciało wyczerpanego wędrownik, śpiącego Jurgena. Do jego pokoju przychodzi także Alex, rozmawia z bratem na temat przyszłości chłopaka pod ich dachem. Alex ze łzami w oczach zgadza się na dalszy jego pobyt w ich domu, tuli się do siostry.

Następnego dnia rano młodzieńcy wyruszają razem do pracy. Zagubieni na tle krajobrazu - lasu, śniegu, urwisk skalnych - zaciekle rąbią drzewa (w tym czasie dominuje wrażenie czarno-białej stylistyki, mimo iż film kręcony jest w kolorze). Prześcigając się w wycinie drzew, dając wyraz swojej męskości. Podświadomie rywalizują o uczucia Hege. Bardzo ważna jest warstwa dźwiękowa, odgłosy metalu wcinającego się w pień rąbanego drzewa, intensyfikują uczucia, zwłaszcza Alexiego. Na miejsce przybywa także Hege z młodszym bratem. Dziewczyna znacząco przygląda się Jurgenowi. Symboliczna jest scena upadku ścinanego drzewa, której wszyscy czworo się przyglądają. Jest ona zapowiedzią przełomowych wydarzeń.

W nocy Jurgen przygląda się śpiącej Hege. Dziewczyna wychodzi do niego. Pierwszy raz kochają się. Po wszystkim, leżąc w ramionach Jurgena, dziewczyna myśli o swoim bracie.

Tej samej nocy do domu wraca ojciec rodziny, Christian, obejmuje Alexiego jakby chcąc mu podziękować za opiekę nad rodziną podczas jego nieobecności. Wydaje się, że pierwotny porządek został przywrócony. Następnego dnia rano wszyscy spotykają się przy rodzinnym stole. Jurgenem zostaje symbolicznie przyjęty do rodziny podczas przełamania chleba.

Hege decyduje się opuścić rodzinny dom. Rozpaczliwie żegna się z bratem, dotykając jego twarzy jak już nie raz zwykła to robić. Alexi nie może pogodzić się z tą myślą. Ojciec znajduje go nieprzytomnego w śniegu niedaleko domu. Jurgen wraz z Hege czuwają przy śpiącym bracie. Alexiemu śni się jak dotyka włosów siostry, czuje jej zapach, dotyka jej twarzy, która w końcu niknie w ciemności. Następnego dnia przed odejściem Hege żegna się z matką, która czule ją dotyka, w ten sam sposób, matka żegna się także z Jurgenem. Młodzi odpływają łódką w mgłę unoszącą się nad jeziorem. Hege opuszcza rodzinne gniazdo, tak jak poprzedniego dnia powalone drzewo zostało wywiezione z lasu. Wyzwała się z kręgu zakazanego kazirodczego uczucia, unicestwia je i realizuje rytuał przejścia odchodząc z innym.

Paradoksalnie ukazana w filmie kazirodcza relacja jest niewinna. Miłość między rodzeństwem jest głęboka, zaborcza, ale fizycznie czysta. Grzech uosobiony jest w myślach i marzeniach sennych obojga.

W *Jeziorze* transgresyjne jest oddziaływanie erotyki, przedstawionej nie wprost - jest napięcie, pragnienie, pożądanie ucieleśniające się w dotyku, nieostrych obrazach fragmentów ciała postaci, dużych zbliżeniach twarzy i ciemności, z której wydobywają się kształty. Dzięki rozmytym, nieostrym obrazom, Grandrieux wyszedł poza granicę ciała, symbolom nadał nowe znaczenia. Osadzenie historii w konwencji bajki, „gdzieś na północy”, nie pozwala na identyfikację z bohaterami, ale konfrontuje widza z uniwersalnym obrzędem „opuszczania gniazda” i zakładania własnej rodziny.

Moja matka (Ma mère, reż. Ch. Honoré)

Film ten jest ekranizacją kontrowersyjnej powieści Bataille’a pod tym samym tytułem. Opowiada historię kazirodczego związku siedemnastoletniego młodego, wkraczającego w dorosłość chłopaka i jego pięknej, acz dojrzałej matki. W role głównych bohaterów wcielili się sensualna Isabelle Huppert i niepokorny, charakterystyczny, Louis Garrel.

Historia Pierre’a zaczyna się w momencie ukończenia prestiżowej katolickiej szkoły. Po kilkuletnim pobycie w internacie wraca do willi swoich zamożnych rodziców na wyspie Gran Canaria. Niespodziewanie jego ojciec ginie w wypadku, w niewyjaśnionych okolicznościach. Pierre zostaje sam ze swoją matką, Helene. Nie potrafi odnaleźć się w nowej

sytuacji. Matka postanawia odsłonić mu prawdę o swoim codziennym, pełnym ekscesów życiu w nadmorskim kurorcie. Podczas kolacji w restauracji matka z nieskrępowaną szczerością wyznaje mu, że wiele razy zdradzała męża i wcale tego nie żałuje, wręcz przeciwnie. Młodzieniec stopniowo zaczyna odkrywać niewygodną prawdę na temat związku swoich rodziców. Niedługo potem Pierre odnajduje pełną pornografii szafę ojca. Jest zszokowany, rozładowuje nagromadzone emocje przez masturbację i oddanie moczu na wulgarne, według niego, zagorzałego katolika, czasopisma.

W domu swoich rodziców czuje się obco, brakuje mu miejsca do kontemplacji wiary. Substytut krzyża tworzy wydzierając dwa kawałki papieru i przyczepiając je do lampki nocnej. Coraz bliższa relacja z matką deprawuje go. Dodatkowo wychodzą na jaw promiskuityczne skłonności matki, które początkowo odstręczają Pierre'a. Odurzony alkoholem, narkotykami przełamuje granice własnej moralności. Zaczynają pociągać go perwersyjne zabawy matki w kręgu młodych znajomych. Helene sama zachęca swoją przygodną znajomą do pozbawienia dziewictwa swojego syna. Upojony alkoholem Pierre daje się uwieść dziewczynie, w miejscu publicznym, na betonowej podłodze, wśród przechadzających się po sklepikowej alei przechodniów. Jednym z bacznych obserwatorów jest także Helene.

Perwersyjny charakter związku z matką zaczyna się pogłębiać, kiedy kobieta zaprasza syna do uczestnictwa we wspólnej orgii. Między matką i synem do niczego nie dochodzi, poza obsesyjnie pożądanym kontaktem wzrokowym. Po tym wydarzeniu oboje stwierdzają, że posunęli się za daleko, w związku z czym Helene decyduje się na wyjazd by ochłonąć i by zapobiec możliwości powtórzenia tego czynu.

Podczas nieobecności Helen, na jej prośbę w willi pojawia się Hansi, kolejna dziewczyna, która ma „opiekować się” Pierre'm. Między młodymi ludźmi zaczyna rodzić się uczucie. Hansi wraz ze swoim znajomym, Loulou, wciąga chłopaka w sado-masochistyczne gry balansujące na granicy życia i śmierci.

Po długiej nieobecności, Helene wraca do domu. Znajduje swojego syna wraz z Hansi w barze niedaleko willi. Helene i Pierre witają się jak para stęsknionych kochanków, Hansi jest zazdrosna o tą więź. Helene zachęca syna do odbycia z nią stosunku, młody chłopak zgadza się. Udają się w tym celu do piwnicy budynku. Ich zbliżenie ma charakter rytuału. Matka okalecza swoje ciało brzytwą, każe synowi dotykać tych ran. Tak rozpoczyna się niebezpieczna gra wstępna, która ma swój tragiczny finał. Podczas masturbacji Pierre'a, Helene celowo wbija sobie brzytwę prosto w krtań. W ten sposób oboje przeżywają

(dosłownie) „małą śmierć”²⁶². Sanitariusze zabierają martwe ciało Helene. W tle przekornie pobrzmiewa utwór „Happy thogether” The Turtles.

Zdezorientowany i zszokowany Pierre udaje się do kostnicy, w której leżą zwłoki matki przygotowywane do kremacji. Trumna jest przezroczysta, chłopak ostatni raz może dokładnie przyjrzeć się ciału matki. W akcie bezsilności i emocjonalnego odrętwienia zaczyna się masturbować (podobnie jak kiedyś przy znalezionej pornografii ojca) przy zwłokach, a matka miała po raz kolejny przez szklaną trumnę obserwować tę czynność. Kiedy dostrzega to jeden z pracowników, Pierre rozpaczliwie – jak dziecko, które straciło ukochaną matkę – rzuca się na trumnę krzycząc „nie chcę żebyś umarła!”.

Filmu nie da się odciąć do zagadnień filozofii Bataille’a. Twierdził, że niemożliwe jest całkowite wyzbycie się ograniczeń, wystąpienie przeciwko normom, jego transgresje miały realizować się w „doświadczeniu wewnętrznym”. Filozofia Bataille’a oparta była o opozycję stref sacrum-profanum. Sacrum jako symbolika bóstwa, świętości korespondowała z osiągnięciem stanu ekstazy, erotyzmu, a kontestowała je (urealniała je) kultura – instytucjonalny świat pracy, nauki, filozofii, itp. należący do sfery profanum i regulowany przez zakazy.

Pierre od samego początku był zainteresowany matką, szukał z nią kontaktu, oparcia, nici porozumienia. Relacji, której zabrakło mu w dzieciństwie, gdyż matka oddała go na wychowanie babci. Helene – hedonistka, za wszelką cenę, poszukiwała wyzwolenia z oków kultury. Taką filozofię przekazała synowi, który rozzarowany, pod jej wpływem najpierw odrzucił religię, a później zaczął kontynuować praktyki matki.

„Przekroczyć granice”, nie znaczy zakwestionować ich sens, ale doświadczyć osobistej, wewnętrznej transgresji, odrzucając normy kulturowe. Należy pamiętać, że transgresja według Bataille’a nie jest jednoznaczna z unicestwieniem granic czy negacją prawa. Pomimo przekroczenia zakaz nadal istnieje – „Człowiek jest złożeniem zakazu i transgresji”²⁶³. Gdyby przekroczenie było tożsame ze zniesieniem zakazu, zanegowana zostałaby istota „przekraczania”. Świadome przekraczanie granic, norm, łamanie zakazów wiąże się jednakowoż z ich utrwalaniem. Pożądanie przekraczania jest dopełnieniem natury ludzkiej. Świadomość istnienia zakazu nie pozwala człowiekowi się z niego wyzwolić, nawet pomimo jego regularnego gwałcenia lub kompletnej obojętności. Matka i syn mając

²⁶² „Mała śmierć”, z fr. *La petite mort* - francuska metafora orgazmu.

²⁶³ K. Matuszewski, *Wstęp*, [w:] G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. O. Hedemann, KR, Warszawa 2003, s. 24.

świadomość kulminacji zakazanego uczucia, próbowali rozładować erotyczne napięcie poprzez stosunki z innymi kobietami (substytutami matki) lub rozłąką.

Pojęcie transgresji nie odnosi się jedynie do granic zewnętrznych, najważniejsze są te granice, które zostały zaanektowane przez jednostkę i tkwią głęboko jako wewnętrzne, indywidualne. W życiu Pierre'a dużą rolę odegrała religia i sumienie, które odrzucił pod wpływem hedonistycznego nastawienia matki. Decydując się na zbliżenie z matką, czyli przekroczenie tabu kazirodztwa, świadomie zdecydował się na popełnienie czynu zabronionego.

Kulminacyjna scena, w której matka onanizuje swego syna, a następnie przebija sobie krtań brzytwą jest spełnieniem postulowanej przez Bataille'a idei suwerenności. Pierre uzewnętrznia i kontynuuje filozofię matki (która staje się również jego filozofią), dokonując aktu nekrofilnej masturbacji przy jej szklanej trumnie (martwe ciało nadal jest wzbudzającym pożądanie voyerem). Kazirodczego uczucia nie stłumiła nawet śmierć. Transgresja u Pierre'a wykroczyła poza naturalne granice ludzkiego życia. W tym momencie seksualne spełnienie jest doświadczeniem mistycznym, niemal sacrum, do którego dążyła matka.

7. 4. Kanibalizm

Praktyki spożywania osobników tego samego gatunku są rozpowszechnione w naturze i nie budzą kontrowersji. Sprawa ma się zupełnie inaczej jeśli chodzi o przypadki ludzkiego kanibalizmu – te wzbudzają odrazę i sprzeciw społeczny.

Antropofagia, czyli zjadanie ludzkiego ciała lub jego części jeszcze do niedawna była rytualnym zwyczajem ludności zamieszkującej Oceanie, Indonezję, wyspy Morza Karaibskiego. Praktykowały ją także nawet niektóre ludy Afryki. Kanibalizm jako zjawisko społeczne funkcjonowało w starożytności i średniowieczu jako praktyka – realna lub fantastyczna - uprawiana przez ludy zamieszkujące skraje lokalnego terytorium. W XV wieku występował u większości ludów pierwotnych na wszystkich kontynentach, co potwierdzali etnolodzy i antropolodzy. W XIX wieku natomiast, ci sami badacze, stwierdzili radykalny zwrot kultur pierwotnych w stronę cywilizacji, tym samym uznali kanibalizm za zanikający przeżytek. W XX wieku całkowicie lub częściowo zanegowano prawdziwość przekazów badaczy, w związku z mitologizacją stosunków wewnątrzgrupowych (np. u Cyganów i Żydów). Na przekór dalekosiężnemu postępowi cywilizacji i świadomości kultury, przyjmuje się że kanibalizm w różnych formach był praktykowany jeszcze do drugiej połowy XX wieku

u niektórych ludów Ameryki Południowej, Środkowej, Australii i wysp Oceanii. Nieliczne przypadki kanibalizmu odkryto także w Afryce, na terenach dzisiejszego Kongo i Kamerunu.

Kanibalizm i antropologia

Według autora książki „Mit ludożercy” pierwszy raz z przypadkami zjadania ludzkiego mięsa spotkał się Krzysztof Kolumb podczas swojej wyprawy do Indii Zachodnich. Wraz z załogą odkrył że napotkane plemię Carib West sprawuje rytualne praktyki, w trakcie których ich uczestnicy spożywają części ludzkiego ciała. Odkrywczy źle wymawiali nazwę plemienia, jako Canibs. Błąd językowego co przynosił na myśl skojarzenia z hiszpańskimi słowami *canibales*, *canibalismo* – ”okrutny” i ”okrutność”. Tłumaczenie hiszpańskiego słowa na język angielski - *canibalism*, dało ostateczną nazwę okrutnej praktyki spożywania ludzkiego mięsa. Łacińskim odpowiednikiem kanibalizmu jest natomiast mniej popularny termin ”antropofagia”, występujący głównie w archeologii i antropologii.

W wielu kulturach przypadki kanibalizmu uznaje się za świętokradztwo, są jednak takie, dla których jest świętym i szanowanym zwyczajem, przeznaczonym jedynie dla wybrańców.

Istotna w antropologii jest klasyfikacja zachowań kanibalistycznych. Dzielimy je na dwa typy, zależne od przyczyny oraz pochodzenia obiektu²⁶⁴:

- ze względu na przyczynę (motyw działania) rozróżnia się: kanibalizm ekonomiczny, gastronomiczny (spowodowany brakiem pożywienia), rytualny (system wierzeń, obrzędy i rytuały związane z bóstwem, obejmuje również spożywanie ciała osób zmarłych - tzw. kanibalizm pochówkowy lub pogrzebowy, a także symboliczne akty konsumpcji ciała Boga, oraz kanibalizm karny - tzw. odwetowy, stosowany wewnątrz grupy oraz w stosunku do wrogów).
- ze względu na pochodzenie obiektu praktyk kanibalistycznych wyróżniamy: endokanibalizm (człowiek z własnej grupy rodowej) i egzokanibalizm (obcy). Ponadto wyróżnia się jeszcze autokanibalizm (konsumowanie części własnego ciała).

Forma rytualnych praktyk kanibalistycznych jest ściśle regulowana w zależności od plemienia, szczególnie restryktywnie regulowane jest uczestnictwo (ze względu na płeć, wiek, czy stosunek pokrewieństwa).

²⁶⁴ Por. *Kanibalizm, antropofagia* [w:] Z. Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, PWN, Warszawa 1987, s.168.

Dokładne pochodzenie kanibalizmu jest niemożliwe do ustalenia. Według niektórych antropologów przypadki kanibalizmu odnotowano dopiero w nowożytności jako rytualne praktyki względem bóstwa, sposób unicestwienia wroga, czy przetrwanie wielkiego głodu. Archeologowie jednak nie są tutaj zgodni, bowiem twierdzą, że jego ślady odnotowano już w neolicie i epoce brązu. Według Tima White autora „One were Cannibals” dowody na tego typu praktyki znaleziono w kilku miejscach Chorwacji podczas wykopalisk już wśród neandertalczyków, którzy mieli zjadać ludzki mózg. Jest to tylko hipoteza, gdyż ślady były szczątkowe ze względu na kruszenie głowy, a co za tym idzie braki kości czaszki i późniejsze palenie ciał.

Wykopaliska archeologiczne, które przyniosły podobne dowody na istnienie kanibalistycznych praktyk były prowadzone również w Australii, Afryce, Nowej Zelandii i na Dalekim i Bliskim Wschodzie. Dzięki nim udało się ustalić, że istniało wiele form kanibalizmu które zależały od kultury i położenia geograficznego. Dwie podstawowe formy – egzo i endokanibalizm występowały w większości odkrytych plemion. Egzokanibalizm był zaliczany do praktyki okrutnej, mającej charakter walki o władzę. Ludoożerstwo było formą odstraszenia wroga, lub potencjalnych najeźdźców oraz karą dla schwytanych przeciwników wojennych i niewolników. Endokanibalizm natomiast był przede wszystkim powiązany z rytualnymi ceremoniami pogrzebowymi. Został także kontrowersyjnie nazwany „współczującym kanibalizmem”(np. u plemiona Wari z Amazonii). Odbывał się bez krwawych obrzędów i agresji, miał integracyjny wymiar. Konsumpcja zmarłego członka grupy miała zapewnić utrzymanie zdrowia w całym pokoleniu.

Prowadząc badania, antropolodzy odkryli, że wszystkie plemiona mieszają różne formy kanibalizmu. Według badaczy najbardziej brutalni byli Aztekowie w Meksyku, których zjadane ofiary szacuje się w tysiącach w skali rocznej. Aztekowie wierzyli, że ofiary z ludzi przywracają równowagę między światem ziemskim a kosmosem. Zgodnie z ich podaniami, ofiary z ludzi służyły do uspokajania boskiego gniewu, gdyby takowa ofiara się nie znalazła, gniew boski mógł być na tyle silny by zniszczyć całą ludzkość. Podobne pobudki cechowały plemiona Indian Ameryki Północnej, np. Iroquoian, dla których endo- i egzokanibalizm był sposobem na zaspokojenie boga wojny. Uważali, że poświęcenie ofiar i spożywanie ich ciał, spowoduje przeniesienie ich ducha i jego wchłonięcie we własne ciała. Spożywającym przypisywano później atrybuty zmarłego²⁶⁵. Po latach badań tego typu zachowań przez

²⁶⁵ Martingale Moira, autorka „Cannibal Killers” potwierdza, że ta forma kanibalizmu rytualnego była stosowana przez Indian Iroquoian jeszcze do roku 1838, a także przez plemiona zamieszkujące Papuę Nową Gwineę aż do roku 1960.

naukowców okazało się, że jedzenia ludzkiego mięsa może doprowadzić do śmiertelnej choroby, będącej ludzką odmianą choroby szalonych krów. Choroba ta, zwana Kuru²⁶⁶, rozprzestrzeniła się w krótkim czasie, wśród członków plemion praktykujących kanibalizm rytualny. Ognisko zakaźne zlokalizowano w tkankach martwego mózgu.

Kanibalizm rytualny był potępiany przez wiele kultur, jednak dla tych, które go praktykowały był integralną częścią wierzeń, kultu bóstwa. Był także formą prezentacji ich systemu wartości. Jednak z obawy przed chorobą, wiele plemion zrezygnowało z uprawiania tego odwiecznego rytuału lub wprowadziło symboliczną formę zastępczą. Do wycofania się z ludożerczych praktyk w dużym stopniu przyczyniło się rozprzestrzeniające się na tych terenach chrześcijaństwo oraz pielgrzymki misyjne.

Tabu kanibalizmu w kulturze jest tak ścisłe, że geneza i funkcje tych praktyk rytualnych pozostają nieznane. Najbliżej analizy tego typu zachowań na przestrzeni wieków były psychologia i antropologia. Dziedziny te wykazały, iż możliwą przyczyną występowania praktyk kanibalistycznych są: pobudzenie emocjonalne lub trauma (związana np. ze śmiercią bliskiego) lub zachowania patologiczne jednostki (np. o podłożu seksualnym). W kulturach pierwotnych duże znaczenie miały kwestie animistyczne i totemiczne, związane z wierzeniami i kultem bóstwa, w których członkowie byli przekonani, że kanibalizm jest sposobem na przejęcie cech fizycznych i duchowych ofiary, a konsumpcja ciała bliźniego podczas ceremonii pogrzebowych była najwyższym wyrazem szacunku dla zmarłego. Najbardziej szokującym powodem była konsumpcja ze względu na walory smakowe. Endo i egzokanibalizm zazwyczaj mają podłoże religijne. W społecznościach pierwotnych mięso ludzkie jest zdobyczą, a obrzędy w trakcie których dokonuje się jego konsumpcji, uchodzą za normę kulturową i są częścią kultu. Plemię odkryte przez Krzysztofa Kolumba, Caribowie, zjadali poległych w walce wrogów. Zwyczaj ten przejęli od nich Arawakowie. Upowszechnienie się praktyk kanibalistycznych doprowadziło do zmiany statusu ciała – ze świętości na towar.

Wzmianki o kanibalizmie na bardzo szeroką skalę pozostawił również Hernando Cortez ze swojej wyprawy na podbój Meksyku. Aztekowie praktykowali kanibalizm dla uczczenia kultu ich wielorakich bóstw. Zazwyczaj w uświęconych obrzędach, ofierze wypruwano serce – było ono przeznaczone specjalnie dla bóstwa, reszta uczestników dzieliła się pozostałymi częściami ciała ofiary. Odkrycia Hiszpanów rzutowały na późniejszą

²⁶⁶ Zwana od jednego z objawów „śmiejącą się śmiercią”. Odkrył ją Daniel Carelton Gajdusek, badając plemię Fore z Papui Nowej Gwinei, praktykujące rytualny kanibalizm.

niesławę i powstanie stereotypów na temat Indian, zamieszkujących terytoria na pograniczu dzisiejszych Stanów Zjednoczonych i Kanady. Masowy napływ Europejczyków spowodował napięcia, a w konsekwencji wojny, których obrządki zwycięstwa nad wrogiem „białym” człowiekiem były rzeczywiście krwawe i niejednokrotnie związane z ludożerstwem. Kanibalizm na szeroką skalę był jednak praktykowany w Ameryce Południowej. Zwłaszcza na obszarach brazylijskiej Amazonii, przetrwał tam do wieku XX, np. u plemion Cubeo (przede wszystkim kanibalizm rytualny), czy Indian Pakkura (kanibalizm związany bezpośrednio z degustacją ludzkiego mięsa).

W historii odnotowano przypadki aktów kanibalizmu, których dopuszczali się ludzie w sytuacjach skrajnego wygłodzenia (np. podczas oblężenia Leningradu 1941-44, w czasie wielkiego głodu na Ukrainie w latach 1932-33²⁶⁷, czy słynnej katastrofy samolotu w Andach 13 października 1972 roku²⁶⁸).

Kanibalizm w mitologii i religii

Praktyki kanibalistyczne nie były obce bogom. Przykłady dostarcza mitologia (starożytni Grecy częściej używali jednak bliższego im określenia antropofagia, *antropos* – człowiek, *fagein* – jeść). W micie o powstaniu świata Kronos (Saturn), wywodzący się z plemienia Tytanów, w obawie przed spełnieniem się przepowiedni, która mówiła, że zostanie pozbawiony władzy przez swojego potomka, zjadał swoje dzieci od razu po narodzinach. Przepowiednia jednak doczekała się spełnienia – kiedy małżonka Tytana – Rea, zamiast kolejnego niemowlęcia, podała mu do spożycia owinięty w pieluszki kamień, tak ocalał Zeus.

Kolejnym mitem greckim opisującym kanibalizm jest drastyczny mit o Tantalu. Król Tantal, przyjaciel bogów często ucztował z nimi na Olimpie. Pewnego razu, wydając wystawną ucztę, postanowił podstępem sprawdzić ich „boskość”. Na danie główne przygotował posiłek ze swojego syna Pelopsa. Bogowie zorientowali się z czego przyrządzona jest potrawa. Kawalki ciała Pelopsa wrzucili z powrotem do kotła i ugotowali, przywróciwszy mu życie. Tantalowi natomiast wymierzili surową karę. Został strącony do Tartaru, gdzie miał cierpieć głód i pragnienie, widząc źródło wody i jedzenie w zasięgu ręki, ale nie mogąc ich dosięgnąć.

²⁶⁷ Zob. R. Kuśnierz, *Wielki głód*, „Polityka” 2007, nr 48, s. 100.

²⁶⁸ Zob. D. Diehl, M. P. Donnelly, *Dzieje kanibalizmu*, tłum. M. Urbański, Bauer-Weltbild Media, Warszawa 2008, s. 45.

Aktu kanibalizmu w starożytnej Grecji zdarzały się nie tylko bogom. Odnotowano je również wśród śmiertelników podczas corocznych Dionizjów – święta ku czci boga Dionizosa. Ekstaza, ogarniająca kroczące szalonym korowodem i odurzone winem bachantki, była tak silna, że traciły one kontrolę nad sobą. Urokami zwabiały młodych mężczyzn, upijali i spożywały ich ciała²⁶⁹. Grecy bardzo stanowczo sprzeciwiali się przypadkom kanibalizmu, uważali je za niegodne, stosując surowe kary. Oskarżonym o jądanie ludzkiego mięsa groziło wykluczenie z danej społeczności i degradacja do poziomu barbarzyńcy. Przypadki kanibalizmu wśród ludów zamieszkujących greckie tereny, ale nie będących Hellenami opisał Herodot w „Dziejach”. Wymienia on akty kanibalizmu obrzędowego. Przede wszystkim żałobnego, u Issedonów, koczowniczych Padajów i kaszmirskiego szczepu Birhor.

Dla Żydów, Chrześcijan i Muzułmanów ciało jest największą świętością, a zatem beczczenie zwłok jest śmiertelnym grzechem. Jednak i takie przypadki zostały opisane w Biblii²⁷⁰. W doktrynie chrześcijańskiej w sakramencie eucharystii, dzięki cudowi transsubstancji wino i krew zostają przemienione w ciało i krew Chrystusa.

Reprezentacje aktów kanibalizmu w filmach New French Extremity

Głód miłości (Trouble Every Day, reż. C. Denis)

Czy można pożądać ciała do tego stopnia, że spełnienie przychodzi dopiero po jego konsumpcji? Tytuł filmu Claire Denis nie zwiastuje takiej właśnie kulminacji fabuły. Głód miłości to historia perypetii dwóch małżeństw Shane’a i June oraz Core i Leo, pochodzących z różnych części świata, która stopniowo zaczyna się wzajemnie splatać i przenikać.

Mieszkający w Stanach Shane i June są świeżo po ślubie. Mają wspólne plany i marzenia. Uczucie, które ich połączyło jest niezwykle silne i czyste. Podróż poślubną zmierzają spędzić w Paryżu. Shane jest naukowcem. Niepozorny, małomówny, tajemniczy, nie zdradzający żadnych emocji. Skrywa w sobie sekret swojej osobowości, o którym nie wie nawet nowo poślubiona żona. Do końca nie wiadomo jakim jest typem bohatera.

²⁶⁹ Por. tamże, s. 14.

²⁷⁰ Druga Księga Królewska 6, 24-30 [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań-Warszawa 1989, „Potem Król Aramu ściągnął całe wojsko, wyruszył i oblegał Samarię. Powstał zatem wielki głód w Samarii. Bo oto nieprzyjaciele oblegali ją, tak iż głowa osła kosztowała osiemdziesiąt srebrnych syklów [...]. Kiedy król izraelski przechodził po murach, pewna kobieta zawołała do niego: „Wspomóż mnie, panie mój, królu!” [...] Następnie król rzekł do niej: „Co tobie jest?” Odpowiedziała: „Ta oto kobieta powiedziała mi: Daj twój syna, a zjemy go dzisiaj, mojego zaś syna zjemy jutro. Ugotowałyśmy więc mojego syna i zjadłyśmy go. Dnia następnego powiedziałam do niej: Daj twego syna, żebyśmy go zjadły”, lecz ona ukryła swojego syna. Kiedy król usłyszał słowa kobiety, rozdarł swoje szaty”

Podróż do Paryża nie jest bezcelowa, Shane zamierza znaleźć tam doktora który zajmuje się przypadkami „chorobliwego” pożądania ludzkiego ciała. Z czasem tajemnicza zagadka zaczyna się rozwiązywać. Okazuje się, że Shane poszukuje właśnie Leo, doktora, którego poznał dużo wcześniej, a który zajmuje się badaniami ludzkiego mózgu. Żona doktora, Core i Shane również nie są sobie obcy. Spotkali się wcześniej, Shane był nią zafascynowany. Tak się stało, że w wyniku eksperymentów łączy ich ta sama przypadłość - tytułowy „głód miłości”, który zaczyna się uaktywniać, kiedy oboje czują zapach ludzkiego ciała. Shane’owi przeszkadza on w normalnym funkcjonowaniu, spełnianiu obowiązków małżeńskich względem żony. Obserwujemy jak walczy z instynktami. Wielokrotnie śledzi kobiety – potencjalne ofiary, dzięki którym mógłby zaspokoić swój głód ludzkiego ciała i krwi. Odrzuca małżonkę, wie iż finałem podniecenia seksualnego będzie konsumpcja jej ciała. Shane stara się opanować krwawe żądze. Szczerze kocha żonę. Nie chce zrobić jej krzywdy. Świadomie ją odrzuca. Unika sytuacji intymnych. Ciało żony pociąga go, czuje jej zapach, czuje także krew (zadrapanie na ramieniu).

Koleje losu Leo i Core są bardziej skomplikowane. W ciągu dnia Core jest uwięziona w mieszkaniu, gdyż jej obecność na wolności może być zagrożeniem dla mężczyzn. Kobieta targana jest niezwykłym rodzajem bezlitosnego pożądania. Leo wie o jej skłonnościach. Troszczy się o nią, ale jednocześnie jest ona dla niego materiałem badawczym. Zamyka ją zarówno ze względu na bezpieczeństwo otoczenia, jak i bezpieczeństwo badań nad którymi pracuje.

Core jest ciałem pełnym sprzeczności - bezlitosnym kanibalem, ale i piękną kobietą. Pożąda mężczyzn dla zaspokojenia swoich seksualnych potrzeb i głodu ciała. Akty kanibalizmu mają dla niej charakter erotyczno-rytualny – wszystkie powiązane są z seksualnym pożądaniem. Wszystkie również są niezwykle krwawe. Przekonuje się o tym jedna z jej ofiar, młody chłopak, który od dłuższego czasu obserwuje codzienne zasuwanie zasłon w mieszkaniu Core i Leo. Pewnego dnia wraz ze znajomym udaje mu się wejść do ich domu. Znajdują tam pałającą pożądaniem Core. Jej twarz i bardzo emocjonalne reakcje przypominają dzikie zwierze więzione w klatce. Core uwodzi nieświadomego chłopaka. Ten uwalnia ją, zaczynają uprawiać seks. Miłosne uniesienie kończy się drastyczną konsumpcją ciała partnera. Core jak wygłodniałe zwierzę zaczyna zjadać fragmenty jego twarzy i szyi. Po zaspokojeniu głodu ciała, smaruje krwią ściany.

Prawdziwym przekleństwem jest obsesyjne pragnienie ciała i krwi. Shane potrafi zdławić to uczucie. Problemem dla niego jest miłość, jej okazywanie, życie ze świadomością, że każdy jej emocjonalny wyraz, czy seksualne zbliżenie jest zagrożeniem dla drugiej osoby.

Core dawno przekroczyła granice kontroli. Pragnienie miłości jest dosłownym pożądaniem ciała.

Pod pretekstem poszukiwań doktora Leo, Shane szuka właśnie Core. Odnajduje ją krótko po drastycznej konsumpcji jej przypadkowego kochanka, zamkniętą w pokoju pełnym krwi. Core jest dla Shane'a jakby spojrzeniem w przyszłość. Shane stara się kontrolować instynkty, próbuje zracjonalizować myślenie, powtarza jej „jesteś chora”, „jesteś bardzo chora”, chcąc w ten sposób samemu odrzucić świadomość tej samej „choroby”. Core w ataku ekstatycznego podniecenia próbuje zbliżyć się do Shane'a. Mężczyzna natomiast, obezwładnia ją i w neurotycznym szale dusi, po czym jej ciało pali się w płonącym pokoju. Scena ta ma wymiar symboliczny. Shane ma nadzieję, że unicestwienie Core, będzie ostatecznym pokonaniem własnej słabości (prawdopodobnie wywołanej w wyniku ich romansu). Nic bardziej mylnego, po tym zdarzeniu wraca niepohamowana żądza krwi i smaku ciała. Shane zakrada się do szatni, długo obserwowanej przez siebie pokojówki. Uwodzi ją, dziewczyna bez oporów oddaje mu się, w tym momencie Shane zaczyna gryźć jej miejsca intymne, wrywać fragmenty jej ciała. Po wszystkim, ze spokojem wraca do swojego hotelowego pokoju i bierze prysznic. Do pokoju wraca także June, cieszy się na widok męża. Oboje tulą się do siebie. Shane zauważa spływającą, ostatnią kroplę krwi. Po chwili, z przerażeniem zauważa ją także June.

Film Denis prezentuje formy naturalnego więzienia, z którego nie ma ucieczki. Ciało, pożądanie, a nawet miłość są ograniczeniem natury. W kilku scenach prezentujących kanibalistyczne akty, obojgiem targają prymitywne żądze, którym oboje ulegają. Pocałunek żony w nadgarstek wywołuje u Shane'a silne podniecenie, które udaje mu się opanować, ale nadal dręczą go wyimaginowane, obrazy jej nagiego ciała, całego we krwi. Kanibalistyczne instynkty i wrażliwa natura są nie do pogodzenia. Przeżywa wewnętrzny dramat. Pożądanie seksualne i libido w jego przypadku jest dysfunkcją, która przeszkadza w byciu normalnym.

Bohaterowie *Głodu miłości* zmagają się z obsesją pożądania ludzkiego ciała. Core cierpi dosłownie „męki Tantala”, próbuje zaspokoić głód, ale pragnienie ludzkiej krwi ciągle się odnawia. Oboje także są sparaliżowani w życiu społecznym – Core jest przymusowo izolowana od świata, Shane z natury dysfunkcja komunikacji. W swojej „chorobie” zdani są na samotność, walczą z samym sobą, a tak naprawdę o siebie, z innymi ludźmi i ze światem.

Film może być metaforą współczesnych chorób cywilizacji - obsesji, depresji - kiedy człowiek traci świadomość, kontrolę nad emocjami, kieruje się instynktami, tymi najbardziej nieludzkimi, żeby nasycić – w przypadku Shane i Core - ciało ciałem, zaspokoić żądze.

Przywrócić umysłowi racjonalne myślenie, można tylko poprzez ciało – obdarowując je uczuciem.

Pod moją skórą (Dans ma peau, reż. M. De Van)

Autokanibalizm wydaje się być tabu nietkniętym, choć i w tym wydaniu historii cywilizacji przypadki nie są obce. Zadawanie bólu i konsumpcja własnych części ciała jest niewyobrażalnym odruchem. Ukierunkowanie agresji na samego siebie jest wyrazem największej niemocy. Tytuł filmu Mariny De Van jest rodzajem wskazówki, miejscem poszukiwań dla głównej bohaterki.

Esther to młoda, piękna i spełniona zawodowo dziewczyna z kochającym partnerem u boku, którą życie wyjątkowo rozpieszcza. Podczas jednej z firmowych imprez boleśnie rani się w nogę, w ogóle tego nie czując. Dopiero podczas wizyty w toalecie zauważa broczącą krew. Okazuje się że rana jest bardzo głęboka i na tyle poważna, że następnego dnia Esther dociera do szpitala. Lekarz opatrujący ranę jest zdziwiony, że pacjentka nie czuje żadnego bólu, żartuje nawet, czy jest pewna, że to jej noga. Od tego momentu w jej psychice coś się zmienia. Następnego dnia w pracy wybiega do odosobnionego pomieszczenia by sprawdzić czy odporność na ból nie była jednorazowym przypadkiem, okalecza się kawałkiem metalu. Z czasem zadawanie sobie bólu staje się jej obsesją. Dziwne zachowania dziewczyny nie podobają się jej partnerowi oraz współpracownikom. Esther zmienia swoje priorytety. Szuka okazji do kaleczenia ciała, oglądania obrazów rozdartej skóry i płynącej krwi. Okaleczanie się ma destrukcyjny wpływ na jej życie osobiste i zawodowe. Nie dostrzegając tego, ignorując sygnały bliskich, cały czas pogłębia swoją obsesję. Sam widok własnej krwi przestaje ją satysfakcjonować, a jej praktyki stają się pełnymi, autokanibalistycznymi rytuałami.

Podczas wykwiutnego spotkania biznesowego zaczyna mieć halucynacje, że jej ręka oddzieliła się od reszty ciała. Nie może powstrzymać powstałego podniecenia. W jej oczach dostrzegamy pożądliwe napięcie, przygląda się potrawom współbiesiadników, jak dokładnie oddzielają mięso od kości, wbijają noże i widelce w krwiste steki, napięcie osiąga apogeum w momencie, kiedy kobieta wbija paznokcie w winogrono, zrywając skórę, by spożyć tylko miąższ. Pod stołem Esther zaczyna preludium do swojego „posiłku”. Zrywa rajstopy - jak skórę, zaczyna wbijać nóż w rękę, następnie próbuje manipulować widelcem tak, by wyrwać kawałek swojego mięsa. Kiedy zaczyna mocno i widocznie krwawić, opuszcza towarzyszy by dokończyć, co zaczęła. Najpierw na zapleczu restauracji (tam jednak kelnerka dostrzega ślady krwi), a później w swoim hotelowym pokoju. Esther próbuje zaspokoić głód swojego ciała. Wrywa jego części, zjada mięso i garbuje skórę. Jej pozostałości pakuje i wkłada do torebki.

Następnego dnia przypadkowo je znajduje. Pragnienie własnego ciała jest tak silne, że kolejnego dnia rano opuszcza swojego partnera, kupuje niezbędne produkty do odbycia rytuału – noże, ostre narzędzia, nożyczki, konserwy mięsne, a także aparat fotograficzny. Podczas ceremoniału u pokoju hotelowym, obraz podzielony jest na pół. Po jednej stronie obserwujemy poczynania okiem kamery, po drugiej oczyma samej Esther. Scena ma rytualny charakter. Esther powoli się rozbiera, rani się, broczy krwią, rozcina skórę, liże krew, zjada kawałki swojego ciała, a skórę wyprawia. Po zakończeniu rytuału, udaje się do apteki po formalinę, jednak jej nie dostaje. Za pomocą innych środków konserwuje skórę. Próbuje zespolić ją ze swoim ciałem (chowa ją między piersi). Opuszcza apartament. Ostatnia scena jest jakby poetyckim epilogiem: przedstawia obraz okaleczonej Esther – bez ręki i nogi – filmowany w taki sposób jakby ona sama się sobie przyglądała.

Samookaleczanie i dotykanie części ciała są formą erotycznej relacji, podniecenia własnym zapachem i smakiem, a nawet masturbacji. Nielegalnym, narcystycznym romansem – zwłaszcza na początku – kiedy jeszcze stara się ukryć swoje skłonności przed partnerem, zdawkowo opowiada przyjaciółce, ukrywa też jak często to robi. Jej miłość do ciała i spełnienie może nastąpić tylko poprzez bezpośredni kontakt z bólem i krwią. Stopniowo niebezpieczna skłonność zmienia się w uzależnienie – początkowo jest odskocznią, powoduje adrenalinę, daje jej energię, później staje się obciążeniem, przejmuje kontrolę, uniemożliwia normalne funkcjonowanie. Dochodzi do drastycznego ekstremum, kiedy zaczyna sama zagrażać swojemu życiu.

Samookaleczanie się nie jest już tylko formą wyładowywania emocji. Jedyne co ma znaczenie to spotkanie z samym sobą – przyglądanie się ranom na rękach, nogach, twarzy. Esther godzinami ogląda swoje ciało w lustrze, w szybach, poszukuje swojego odbicia w przedmiotach. Przygląda się swoim dłoniom, twarzy, stopom, skórze na udach, brzuchu, piersiom. Rozdarcie skóry nożem jest dla niej pokusą – środkiem do oglądania wnętrza samej siebie. Ogląda świeże rany, kolekcjonuje blizny. Za wszelką cenę chce poczuć, że boli, bo kiedy boli jest się sobą, kiedy nie czuje się tego - jest się kimś innym.

Największy problem Esther, to odnaleźć siebie. Kobieta nie potrafi zidentyfikować się z własnym ciałem. Umownie ufa spojrzeniu w lustrze, to co widzi to skóra – zewnętrżność, która się zmienia, prawdziwe „ja” tkwi wewnątrz, pod skórą. Esther za wszelką cenę chce się tam dostać. Przekracza granice swojego ciała, dosłownie. Wchodzi do środka, pod skórę. Nie czuje bólu, zatem nie ma granicy. Może wejść głębiej. Wycinanie kawałków samej siebie jest próbą identyfikacji z lustrzanym odbiciem - własnym ciałem. Chce je poczuć, chce być bliżej

niego, by wreszcie móc się z nim zjednoczyć poprzez konsumpcję. Podobnie jest w przypadku przechowywania swojej skóry .

Ciało stało się dla niej czymś obcym. Niezależnym bytem, które nie jest z nią zintegrowane, jej podległe i którego już nie kontroluje. Oglądanie się w lustrze, robienie sobie zdjęć - to chwile sztucznie podtrzymujące integralność. Samookaleczanie jest dla niej ciągłym wystawianiem ciała na próbę, badaniem granicy bólu, a także zamachem na zewnętrżność, która daje jej poczucie określenia: czy jeśli się zmieni nadal będzie tą samą osobą.

Sceny okaleczania są pełne fascynacji, oddają pragnienie ciała od wewnątrz, które Esther rozpaczliwie stara się zaspokoić. Próby samookaleczania ciała są dla Esther drogą do ocalenia tożsamości, swoistego „indywidualizmu”, uwolnienia spętanych więzami cywilizacji instynktów, jednocześnie są wołaniem o pomoc uzależnionego człowieka – od widoku krwi, rozcinanej skóry, wreszcie - smaku ciała. W umownym epilogu obserwujemy fikcyjną, pozorowaną integrację osobowości, a zarazem retoryczne pytanie czy w ogóle jest ona w ogóle możliwa?

***Frontier(s)* (reż. X. Gens)**

Kanibalizm nie jest nowym motywem w horrorach, wręcz przeciwnie – na przestrzeni lat pojawiał się w filmach tak często, że zaczęły one funkcjonować jako osobny subgatunek, tzw. cannibal-movies. W *New French Extremity* motywy te są uznawane za jedne z najbrutalniejszych, powiązane z okrutną przemocą.

Wyraźnym przykładem jest horror *Frontier(s)*. Akty kanibalizmu są ukoronowaniem czyszczenia rasy przez grupę neonazistów, zamieszkujących domostwo na odludziu. Mają one charakter zbliżony do kanibalizmu rytualnego plemion pierwotnych. U Von Geislerów karze się w ten sposób wrogów i przeciwników politycznych. Patriarchą rodu jest zwyrodniały hitlerowiec, który ma na celu odbudowanie rasy aryjskiej i przywrócenie porządku na świecie. Rytualne zjadanie ma miejsce podczas wspólnego posiłku – kolacji, którą zostają także uraczeni szukający schronienia przybysze. Gospodarze częstują potrawą nowych gości, przede wszystkim ku przestrodze. Dom Von Geislerów jest rzeźnią – zakładem, w którym segreguje się ludzi na „wybrańców” i tych których „przerabia się na mięso”. Stężenie bestialstwa przekracza ludzkie wyobrażenie – bohaterowie, którzy nie zdołają uciec zawisną na hakach zawinięci w foliowe worki, w tej formie będą czekać na konsumpcję.

Jedną z wybranych jest Yasmine. Von Geisserowie zmuszają ją siłą do stania się jedną z nich, zapowiadają też, że ma być żoną nowego przywódcy rodu oraz matką jego potomków

„czystej krwi”. Dzieci mają być nowym pokoleniem „rasy panów”, które wreszcie będzie mogło wyjść z podziemia i w znany już światu sposób go podbić. Yasmine, wcześniej buntownicza przeciwko systemowi, teraz musi zmierzyć się z grupą fanatyków. Dziewczyna przekracza granice wytrzymałości ludzkiego ciała by uratować swoje życie i swojego nienarodzonego dziecka. Jako jedyna uchodzi z życiem.

Sceny zawierają gatunkowo wymagany poziom brutalności. Przede wszystkim „obróbka” ciała – smażenie, odcinanie członków, czy przegryzanie tętnicy. Ten zhiperbolizowany, czasami wręcz ocierający się o groteskę (rys postaci, styl mówienia) festiwal makabry ma celu pobudzenie świadomości do czego może doprowadzić fanatyzm rasowy, polityczny czy religijny.

7. 5. Odmieńcy

Queer – znaczenie i kategoryzacja

Queer to kategoria świeża, ciągle jeszcze niezbadana. Została stworzona na potrzeby kategoryzacji ludzi, którzy standardom naturalnej (biologicznej) klasyfikacji się sprzeciwiali. Od razu zyskała status jednego z czołowych współczesnych tabu, krytykowana jako „sprzeczna z naturą”, zdołała jednak oswoić dyskurs społeczny i na tyle zaintrygować naukowy, by zaczęły się nią interesować na szeroką skalę, różne dziedziny akademickie – od socjologii przez antropologię, filozofię, etykę po nauki medyczne.

Samo słowo *queer* to termin pochodzenia germańskiego. W języku angielskim przyjął się już w XIV w. jako wyraz o zabarwieniu zdecydowanie pejoratywnym. Początkowo był wulgaryzmem albo synonimem osoby o orientacji homoseksualnej, z czasem przekształcił się w obraźliwą nazwę kategorii ludzi. Odmieniec spod znaku *queer* od razu był społecznie napiętnowany jako „podejrzany”, „dziwaczny”, „odbiegający od reszty” a nawet „zboczony”.

Wyzwolenie *queer* z piętna wyzwiska nastąpiło pod koniec lat 80. kiedy to doszedł do głosu prężnie rozwijający się od lat 60. ruch lesbijsko – gejowski. Aktywiści zaczęli zawłaszczać sobie ten termin jako określenie własnej tożsamości, z której byli dumni. W latach 90. XX wieku nastąpiło już całkowita akceptacja ludzi o odmiennej tożsamości seksualnej, a co za tym idzie także samego pojęcia *queer*. Z chwilą, kiedy *queer* przestało być społecznym tabu, zaczęło również poszerzać swoje granice semantyczne. Z obraźliwego wyzwiska piętnującego osoby o skłonnościach homoseksualnych, przekształciło się w termin

charakteryzujący różnorodność i odmienność jako cechy pozytywne oraz głoszący afirmację wszelkich różnic tożsamościowych.

Już w początkach lat 90. kategoria *queer* stała się w powszechnym użyciu tzw. „umbrella term”²⁷¹, lub - stosowanym polskim odpowiednikiem – "pojęciem–parasolem"²⁷², zawierającym w sobie nie tylko jak dotychczas mniejszość gejowsko-lesbijską, ale również wszystkie inne tożsamości płciowe i mniejszości seksualne, które zostały wykluczone poza normę binarnego podziału płci oraz orientację heteroseksualną. Stąd termin ten pozostaje na tyle elastyczny by mógł objąć swoim zakresem zarówno homoseksualistów jak i biseksualistów, transseksualistów, transgenderystów, transwestytów, *drag* ale też heteroseksualistów, którzy sprzeciwiają się wszelkiej hierarchizacji oraz odrzucają społeczne piętnowanie orientacji seksualnych.

Sama *queerowość* zakłada negację tożsamości uznanych za naturalne i prawidłowe. Musi rozszerzać granice i przełamywać podziały, zwłaszcza te oparte na dychotomiach. Szeroki zakres znaczenia zakłada również odnoszenie się do tożsamości i hierarchii społecznych – oprócz seksualnych - także rasowych czy klasowych.

Krótko o historii

Lata 90. w Stanach Zjednoczonych to ekspansja *queer* na płaszczyznę polityczną. Była ona związana z działalnością organizacji ACT – UP, stworzonej przez Larry’ego Kramera na rzecz walki z rozprzestrzeniającą się falą umieralności na AIDS. Podczas jednego z nowojorskich spotkań tej grupy powołano do życia ruch Queer Nation. Przy czym użycie słowa *queer*, w tym przypadku jest nieco prowokacyjne, ze względu na nieuniknione piętno konotacji z AIDS, czyli niejako obciążenie skojarzeniami z zagrożeniem dla zdrowia i życia oraz pewnego rodzaju tematem tabu.

Działalność Queer Nation wyrastała z korzeni ACT – UP. Jej zadaniem również była walka z dyskryminacją i uprzedzeniem oraz osvajanie ludzi z osobami o odmiennych orientacjach. Różniły je natomiast metody, jakimi osiągnąć wyznaczone cele. Queer Nation była nastawiona głównie na akcje komercyjne, docierające do jak największej ilości odbiorców. Jej zadaniem było dotrzeć w miejsca, które były do tej pory dla tego typu ruchów niedostępne, czyli wdarcie się w przestrzeń heteroseksualną dotąd uważaną za bezpieczną i

²⁷¹ Por. J. Mizieleńska, *Płeć. Ciało. Seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006, s. 116.

²⁷² Zob. K. Kosińska, *Androgyn, który spadł na ziemię*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47 – 48, s.168.

„normalną” (np. hipermarkety). Aktywiści *queer* kładli duży nacisk na parodię – reklamy, sloganów, zjawisk kultury masowej a także różnego rodzaju parad i demonstracji. Odwoływali się także do typowych sztuczek konsumenckich, takich jak np. koszulki z napisem Queer Bart.

Inwazyjne sposoby manifestacji poparcia dla praktyk homoseksualnych były wyrazem buntu przeciw reszcie „normalnego” społeczeństwa. Żądano już nie tylko wolności wyrażania poglądów, ale także w pewnym sensie przyzwolenia na zagarnięcie przestrzeni publicznej, dotąd dla nich niedostępnej. Samoakceptacja miała być dumnie manifestowana. „Jesteśmy tu, jesteśmy queer, przyzwyczajcie się do tego, do jasnej cholery” (We Are Here, We Are Queer, Get Fucking Used to It)²⁷³ – jest to jedno z głównych haseł *queerowców*.

Krytyka ruchu odmieńców

Razem z całym entuzjazmem powstałym wokół kształtującego się ruchu, pojawiły się również problemy. Na początku była to krytyka samej idei *queer* ze strony osób homoseksualnych, zwłaszcza lesbijek, które poczuły się zagrożone stłumieniem prawa do własnej wolności (*de facto* nabytego stosunkowo niedawno) przez ludzi spod znaku innych tożsamości seksualnych. Lesbijki zarzucały kategorii *queer* zbyt szeroki zakres „otwartości”, marginalizację problemów ich płci kulturowej, a także nastawienie głównie na poglądy białych gejów, co w efekcie miało doprowadzić do zdominowania i maskulinizacji.

Do głosów krytyki ze strony lesbijek, doszła również krytyka osób, które pozornie pod „płaszczem” *queer* miały nareszcie odnaleźć poczucie przynależności. Okazało się jednak, że zarówno transseksualiści jak i biseksualiści zostali wciągnięci w poczet *queer* niejako „na siłę”. Zarzucali tej kategorii zbyt ograniczenie swoich praw do potrzeb jedynie gejów i lesbijek (co poniekąd było zgodne z prawdą, jak dowodzi Stacey Young badając chociażby konferencje dotyczące *queer*, gdzie tematyka lesbijsko - gejowska zajmowała miejsce wyraźnie uprzywilejowane, podczas gdy biseksualna pojawiła się dopiero z kolei na czwartej konferencji²⁷⁴), krytykowali także niekompetencję wypowiedzi oraz stosunkowo znikomą wiedzę na temat specyfiki zróżnicowania ich odmienności. Problemem stało się również ostentacyjne pomijanie transseksualistów w ramach kategorii *queer*, które wynikało z wcześniejszej niechęci i wykluczenia przez środowiska *stricte* lesbijsko – feministyczne,

²⁷³ J. Mizielińska, dz. cyt., s. 117.

²⁷⁴ Tamże, s. 119.

transseksualistów typu M/K, ze względu na to, że nie urodzili się kobietami lub nie zostali w ten sposób „ukształtowani”.

Współcześnie uważa się, że bez krytycznego podejścia do zjawiska *queer*, nie było by teorii *queer*, do której podstaw owa krytyka przyczyniła się znacząco. Dzięki niej pojawił się dyskurs oraz pewna kodyfikacja języka pojęć. „Judith Butler, uważana za prekursorkę i jedną z głównych badaczek teorii queer, przestrzega przed tego typu zamykaniem kategorii „queer”, uczynieniem z niej czegoś normatywnego i wykluczającego zarazem. Jak zauważa, kategoria „queer” została wprowadzona, właśnie po to, by celebrować inność, różnicę i wielość, zaś obecne próby stworzenia z niej nowej kategorii tożsamościowej przeczą temu celowi. (...) Według niej, kategoria queer powinna zachować swój szczególny status otwartości na przyszłą kontestację”²⁷⁵.

Trzeba jednak zauważyć, że kategoria *queer* dała możliwość wyrażenia swoich poglądów i afirmacji emocji grupom dotąd pomijanym i dyskryminowanym w przestrzeni społecznej oraz przełamała stereotypowe myślenie: *inny* równa się *gorszy/zły*.

Od *gender* do *queer studies*

Rozpatrując *queer* na gruncie naukowym musimy koniecznie odnieść się do polilogu akademickiego, w którym takowa kategoria występuje najczęściej. Jednocześnie należy zaznaczyć, że tak naprawdę *queer* nie istniałoby samodzielnie bez wcześniejszego rozwoju kategorii *gender*. Na wstępie więc musimy dokonać podziału i wyróżnić *gender* i *queer* jako osobne jednostki.

Gender oznacza rodzaj i odnosi się do tzw. płci kulturowej lub płci społecznej, w odróżnieniu od płci biologicznej (z ang. *sex*, na początku oba te terminy były używane zamiennie, do roku 1970). Wszystkie cechy charakterystyczne do danego typu płci kształtują się w procesie socjalizacji, bądź bywają przypisywane jednostce w sposób arbitralny przez społeczeństwo. Płeć biologiczna nie musi być tożsama z *gender*: „Jeśli pojęcie płci biologicznej implikuje konieczność przypisania jednostki do jednej z dwu kategorii, to wprowadzenie pojęcia płci kulturowej służy ukazaniu, że nie przesądza to o losie jednostki. A zatem płeć kulturowa, konstruowana społecznie, nie wynika z płci biologicznej i nie musi się do niej ograniczać”²⁷⁶.

²⁷⁵ Tamże, s. 120.

²⁷⁶ J. Mizielińska, *(De) Konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, s.188.

Do kręgu zainteresowań badaczy *genderowych* przynależy sposób postrzegania fenomenu płci w nauce, kulturach, sztuce i codziennym życiu społecznym, a także jego postrzeganie z perspektywy żeńskiej i męskiej oraz wynikające z tego konsekwencje w postaci utrwalaonych w kulturze stereotypów. Inaczej gender bywa nazywana społeczno – kulturową tożsamością płci. Wyczerpującą definicję pojęcia wprowadza Joanna Mizielińska, powołując się w swojej pracy na wielu badaczy m. in. na Judith Butler, Janet Zollinger Giele, James’a A. Doyle’a i Michele A. Paludi: „Rozróżnienie na płć kulturową i biologiczną zostało wprowadzone w feminizmie, a następnie w naukach społecznych, by zakwestionować dominujące kulturowe przekonanie, że kobiecość czy męskość jest uwarunkowana biologicznie, to znaczy, że fakt urodzenia się kobietą bądź mężczyzną decyduje o tym, jaki ktoś jest i jaką pozycję w życiu społecznym zajmuje.

Za początek rozróżnienia na płć biologiczną i kulturową przyjęło się uznawać twierdzenie Simone de Beauvoir z „Drugiej płci” : „Nie rodzimy się kobietami, stajemy się nimi” (...). Sam termin *gender* pojawił się, zdaniem wielu badaczy, jako niezbędne określenie opisujące pewne fakty społeczno – kulturowe, których kategoria płci biologicznej nie obejmowała. W 1979 roku psycholożka Rhoda Unger zaproponowała, by kategorię płci biologicznej używać jedynie w odniesieniu do struktur biologicznych (chromosomy płci, organy płciowe itp.), kategorię płci kulturowej zaś do opisanie społecznych, kulturowych i psychologicznych czynników, które tworzą i wchodzą w zakres cech, norm, stereotypów i ról uważanych za typowe i pożądane dla tych, których społeczeństwo nazwało mężczyznami i kobietami”²⁷⁷.

Rozwój *gender* dał podstawy do wykształcenia się kategorii naukowej w postaci *gender studies*. Studia te wyodrębniły się z *women’s studies* w latach 70. jako echa drugiej fali feminizmu na gruncie naukowym, oraz dojścia do głosu aktywistów na rzecz mniejszości seksualnych. Przedmiotem zainteresowania tej dyscypliny jest przede wszystkim społeczno – kulturowa tożsamość płci. Problematyka tożsamościowa powiązana bywa również z kontrowersyjnymi kwestiami klasowymi, religijnymi, etnicznymi i rasowymi. W kręgu analiz z pogranicza *gender* znajdują się również wszelkie nienormatywne tożsamości płciowe oraz odmienne zachowania seksualne społecznie deprecjonowane.

Z czasem fenomen seksualności, zwłaszcza tej łamiącej powszechnie akceptowane normy i nakazy zaczął rozwijać się na tyle silnie, by móc funkcjonować jako samodzielna dziedzina naukowa, wtedy też zaczęły powstawać pierwsze kursy *gay and lesbian studies*. Na

²⁷⁷ Tamże, s.187.

tak przygotowany grunt wkroczyła w 1990 roku Teresa de Laurentis ze swoją *Queer Theory*, która początkowo występowała jako rodzaj zajęć oferowanych na wcześniej wspomnianych przeze mnie kursach, ale również dała podstawę do stworzenia *Queer Studies*.

Teoria *queer* wprowadziła w swój obręb badawczy odmienność seksualną. Zanegowała heteroseksualność jako orientację normatywną. Krytykowała binarne postrzeganie świata, gdzie męskość jest zawsze przeciwieństwem kobiecości, Pomimo homoseksualność – heteroseksualności. Dotychczas jednostki sytuujące się gdzieś pomiędzy, albo w ogóle nie wpisujące się w definicyjne charakterystyki, nie miały w takim świecie miejsca.

Reprezentacje *queer* w filmach New French Extremity

Tematyka queerowa pojawia się w wielu filmach New French Extremity. Nawet jeśli nie jest jedynym i nadrzędnym wątkiem, odmienność bohaterów ma znaczenie i wpływ na konstrukcję fabuły. Zakres kategoryzacji odmieńców jest bardzo szeroki - od płci, orientacji seksualnej, rasy, narodowości, kultury po subkultury środowiskowe i styl bycia. Queer bywa także ucieczką przed odrzuceniem społecznym, gwarantem przynależności, parasolem ochronnym, rodzajem manifestacji i niezgody, czy próbą zwrócenia uwagi władzy na problemy marginalizowanych środowisk.

Problemy tych osób są odzwierciedlane i interpretowane w filmach. W środowiskach imigranckich solidarność jest gwarantem przetrwania w obcym kraju. Poszukiwanie tożsamości jest częścią skomplikowanego procesu dojrzewania, zdefiniowanie własnej seksualności daje możliwość emocjonalnego otwarcia, osiągnięcia szczęścia. Silna więź, zwykle homoseksualna, łącząca bohaterów (w body horrorach), pozwala im przeżyć makabryczne tortury.

W filmach tych nie brak również odmieńców-degeneratów stanowiących bezpośrednie zagrożenie i będących synonimem zła.

***Nie mogę spać (J'ai pas sommeil* reż. C. Denis)**

Film Claire Denis oparty jest na prawdziwych wydarzeniach z życia seryjnego mordercy Thierry Paulin, młodego geja, seropozytywnego transwestyty, znanego jako „zabójca staruszek”, który wraz ze swoim kochankiem siał postrach w 1980 roku w północnej części Paryża. Żeby złagodzić makabryczne wydarzenia, które są tłem fabuły zderza ze sobą trzy ludzkie historie – trzy opowieści o poszukiwaniu tożsamości i własnej identyfikacji w

obcym mieście. Wspólnie ze scenarzystą Jean-Pol Fargeau stworzyli ostatnią część tryptyku, który zapoczątkowała *Czekolada* (1988), a później *Bez strachu przed śmiercią* (1990).

Tak samo jak we wcześniejszych pracach, Denis kontynuuje odkrywanie dziedzictwa społeczeństw kolonialnych i postkolonialnych, koncentrując się na wspólnych doświadczeniach migracji, poprzez zestawienie różnych charakterów, które próbują się odnaleźć w obcym kraju i stworzyć poczucie „domu” na miarę swoich możliwości, stanowczo jednak podkreślając swoją odrębność pasją, stylem bycia, kultywowanymi zwyczajami.

Denis w *Nie mogę spać* przedstawia Paryż jako kocioł kulturowy (którym w istocie miasto to jest!). W kotle tym mieszają się i zderzają ludzkie losy, dziwne, straszne, zwyczajne. Wszyscy bohaterowie błądzą nieznanymi uliczkami, jeżdżą samochodami w nieznanym, wchodzą i wychodzą, gubią się w tłumie. Paryż jest dla nich rodzajem labiryntu, w którym paradoksalnie potrafią się odnaleźć. W pierwszej scenie filmu pojawia się ujęcie dwóch policjantów, którzy latają helikopterem nad miastem, śmiejąc się przy tym i żartując. Policja i inni funkcjonariusze prawa pojawiają się w całym filmie, jako symbol władzy i porządku. Ich obecność jest znamieną, sugeruje równe traktowanie wszystkich mieszkańców, w tym przypadku także troskę o bezpieczeństwo, zarówno obywateli Francji, jak i obcokrajowców, ale także nomadycznych jednostek, odmieńców, uchodźców.

Film pokazuje jak „przybysze” wtapiają się w obraz wielkiego miasta, ale każdy z nich ma tu swoje miejsce, swoje sprawy i swoje zajęcie. Nie ma problemu nietolerancji, strachu przed innością. Pomimo odmiennego koloru skóry, orientacji, czy posługiwania się innym językiem dla miejscowych nie są „odmieńcami”. Odmienność tak naprawdę tkwi w nich samych.

Wszystkie sceny w tym filmie rozgrywają się między osobami będącymi na marginesie paryskiej społeczności lub „wykluczonych”, przede wszystkim ze względu na pochodzenie i kolor skóry – Martynikańczyków, Litwinów, Rosjan i innych imigrantów, ale również ze względu na orientację i wiek - homoseksualistów, starsze kobiety.

Litewska emigrantka, Daiga, przybywa do Paryża w nadziei, że uda jej się zostać aktorką. Theo, walczący o uznanie w branży ciemnoskóry muzyk jest niezadowolony z pracy w mieście, marzy o powrocie do rodzinnej Martyniki. Brat Theo, Camille jest homoseksualistą i transwestytą, atrakcją klubu nocnego zaszytego w 18 dzielnicy Paryża cieszącą się popularnością wśród gejowskich subkultur.

Wszystkich bohaterów łączy poza kwestią odmienności – rasowej, narodowościowej – przeraźliwa samotność. Daiga (poza krewną, u której początkowo się zatrzymała) nie ma we

Francji żadnej rodziny. Theo ma piękną żonę Francuzkę Monę i syna, lecz tęskni do swoich korzeni, czuje się samotny i niezrozumiany. Camille, pomimo bliskości rodziny (brata, matki) nie potrafi odnaleźć się w ich towarzystwie i nawiązać z nimi szczerej relacji i bliskich więzi. Zarabia w nocnym klubie jako drag queen. W ten sposób wyraża siebie, śpiewa o tym, co czuje. Camille ma też drugą, mroczną tożsamość - to on wraz ze swoim kochankiem mordują niewinne staruszki. Przez cały film oglądamy skrajne oblicza tego mężczyzny – między chwilową czułością i atakami przemocy. Oglądamy go jak dzieli chwile miłości ze swoim chłopakiem Raphaelem, radości – w gronie rodziny w dzień urodzin jego matki, a także agresji i bezwzględnej przemocy – kiedy wraz ze swoim kochankiem objawiają się jako mordercy staruszek, którzy po dokonaniu straszliwych zbrodni okradają swoje ofiary.

Pomimo brutalnej historii w tle, film nie jest mroczny, groźny, wręcz przeciwnie. Nie ma żadnych spodziewanych prologów zbrodni, muzyka nie wprowadza klimatu, nie buduje napięcia, nie ma dyskusji o planowaniu tych straszliwych czynów. Zbrodnie nie są krwawe. Poza wątpliwymi korzyściami finansowymi nie ma motywów morderstw.

Denis nie formułuje żadnych sądów, nie ocenia swoich bohaterów, nie motywuje „dlaczego” Camille zabija. Odmowa zajęcia jakiegokolwiek stanowiska wobec niekwestionowanej przemocy dokonywanej przez człowieka o odmiennym kolorze skóry, sugeruje, że mniej interesują ją kwestie moralne, czy bezsensowne poszukiwanie głębi psychologicznej morderców, a raczej ich osobiste historie.

W finale, kiedy prokurator czyta zatrzymanemu Camille zarzuty i po kolei wymienia statystyki zabitych przez niego staruszek, mężczyzna posłusznie – cichym, chłopięcym głosem - przyznaje się do winy. W oczach przesłuchującego go prokuratora widzimy niedowierzanie i współczucie, po skończonym przesłuchaniu podaje skazanemu kubek z wodą. Denis chce odwrócić stereotyp „złego czarnoskórego” – każdy człowiek jest częścią historii jakieś rodziny. Nie widzimy w nim mordercy, widzimy brata, syna, dobrego wujka. W ostatniej scenie kiedy dochodzi do konfrontacji Camille’a z płaczącą matką, która jednocześnie nazywa go „szatanem”, a z drugiej strony mówi, że „jest ciałem z jej ciała i kiedyś był takim dobrym chłopcem”.

Tak się składa, że dla kontrastu Denis uczyniła „mordercę staruszek” także bohaterem najbardziej lirycznych scen w filmie. Przede wszystkim daje się poznać jako niezwykle emocjonalny artysta podczas występu w klubie. Daje spektakl do piosenki Jean Louisa Murata „Le Lien Defait”. Ustami naśladuje tekst, emocjonalnie gestykuluje i porusza się w rytm spokojnej melodii. W scenie tej Camille jako drag queen jest zaprzeczeniem własnej osobowości, ale nie emocjonalności. Na tle niebieskich ścian klubu, Camille ubrany w czarną,

aksamitną, połyskliwą sukienkę, turban i rękawiczki (jak na divę przystało), wręcz emanuje dostojnością i paradoksalnie – rodzajem łaski. „Boskości” dodaje mu również ujęcie kamery skierowane na jego białe stopy. Przepelniony emocjami, powoli porusza się, dotykając otaczających go ścian, przesuwając po nich ręce w idealnej zgodzie z tempem utworu. Bywalcy klubu podziwiają jego występ, są wpatrzeni w niego jak w figurę i przejęci treścią utworu. Camille natomiast, jest całkowicie pochłonięty przez muzykę i rytm swojego tańca. Na sam koniec przedstawienia otwiera szeroko ramiona, muzyka wycisza się, a on odwraca się od swojej publiczności (i widzów), jakby starając się zachować część swoich okrutnych sekretów i emocji.

Największą trudność interpretacyjną w *Nie mogę spać* stanowi cisza, brak dialogów, dialogi niepełne, niedopowiedziane, lub nagle urwane. Bohaterowie nie mają problemów językowych, poza Daigą, która zna francuski, ale nie w dostatecznym stopniu by zawsze się poprawnie skomunikować, mają problemy ze zrozumieniem. Brak komunikacji doprowadza do konfliktów lub nieporozumień między bohaterami. Największe problemy adaptacyjne ma Camille jest on podwójnie „wykluczony”, ze względu na orientację i kolor skóry. Camille ma problemy z komunikacją, nawet w rodzinie (scena, w której chce coś powiedzieć bratu, po czym nie decyduje się na to i wychodzi i symboliczna scena w metrze, kiedy brat go dogania drzwi metra są już zamknięte i pociąg odjeżdża, a Camille patrzy przez szybę na brata otoczony kakofonią dźwięków i odgłosów miasta).

Denis jest reżyserką, która stroni od dialogów i psychologii postaci i przyczynowości narracyjnej, zamiast tego dodając detale, które nadają słowom właściwe znaczenia i zabarwienie emocjonalne. Formą uniwersalnego języka u Denis są zmysły, zwłaszcza dotyk, często bardzo intymny, prowadzący do bliskości fizycznej, a także fizyczna ekspresja, która w jej filmach ujawnia się poprzez taniec. Rzeczywiście dla „odmieńców” w *Nie mogę spać* taniec jest (chwilową) namiastką przynależności, akceptacji, odnalezienia swojego miejsca - zapomnieniem. Daiga odczuwa to podczas biesiady z właścicielką hotelu, panią Ninon, kiedy piją wino i wspominają dawne czasy, po czym na fali dobrego nastroju, obejmując się, dają się ponieść emocjom i sentymentalnemu kołysaniu utworu „A Whiter Shade of Pale”. Pomimo różnic kulturowych, językowych i wiekowych, mamy wrażenie porozumienia jak między matką i córką.

Dla zrównoważenia występującej w tle, okrutnej przemocy Denis wielokrotnie wysuwa na pierwszy plan sceny zawierające pospolite gesty, które w jej filmach nabierają wymiaru niezwyklej intymności: wygładzanie lub pieszczenie włosów bliskiej osoby, przekazywanie papierosa z ust do ust, czy leżenie pod wspólnym kocem. Nacisk Denis na

wyrażanie tych małych, codziennych gestów, które czasami są podwalinami skrajnych aktów decyzyjnych bohaterów, pchają ich w różne strony, przypominają o nierozzerwalnej – przyjemnej lub bolesnej – więzi z zmysłów z ciałem, potrzebą bliskości, kontaktu. „Dla mnie życie jest historią kontaktów, połączeń, więzi – bez nich społeczeństwo ulega zniszczeniu”²⁷⁸.

Blady strach (Haute Tension, reż. A. Aja)

Nietuzinkowym przykładem homoseksualnej miłości jest jej ukazanie w *Haute Tension* Alexandre Aja. Dwie przyjaciółki postanawiają wykorzystać wolny czas przed egzaminami na nauce w zaciszu domu rodzinnego jednej z nich. Oprócz nauki zamierzają zrelaksować się i wyciszyć i spędzić miło czas we własnym towarzystwie. Szczególne nadzieje wiąże z tymi planami Marie, która jest zakochana w przyjaciółce. Jej pociąg do przyjaciółki ujawnia się w spojrzeniach, rozmowach (Marie zwraca uwagę na jej pomadkę), a jego potwierdzeniem jest masturbacja w jej łóżku.

Od samego początku zwraca uwagę fizjonomia dziewczyny - krótkie włosy, umięśnione ciało, męski styl bycia, a także nonszalanckie palenie papierosów, odrzucenie kobiecych konwenansów. Marie jest typowym przykładem tomboyi. Alex jest jej przeciwieństwem - o dziewczęcej urodzie – w upiętych włosach i różowej bluzce.

Zapowiedź wydarzeń, a zarazem rozwiązanie zagadki, jak również ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem otrzymujemy już w prologu – śnie Marie, który okazuje się być klamrą kompozycyjną, spinającą całą historię. Obserwujemy te same ujęcia ze szpitala psychiatrycznego, które pojawią się później w finale, na których dziewczyna ma te same rany. Istotną różnicą jest jednak, że we śnie to Marie jest ofiarą uciekającą przed niebezpieczeństwem (w domyśle mordercą, którego nie widzimy). Pierwszy raz również ze snu, dowiadujemy się o skłonnościach dziewczyny. W drodze do rodzinnej miejscowości przyjaciółki, dziewczyna opowiada jej o wydarzeniach ze snu. Alex zaczyna dopytywać się, kim był mężczyzną, który ją gonił, Marie ze spokojem przyznaje, że to nie mężczyzna, a ona sama siebie prześladowała i zraniła, widząc zdziwienie na twarzy przyjaciółki, na jej pytanie o normalne sny, przyznaje, że „nie chce być normalna”. Zabawnym, ale znaczącym elementem wieńczącym wspólną podróż jest odśpiewanie przez obie dziewczyny włoskiego przeboju „Ti Amo”. Po wyczerpującej podróży, dziewczyny przybywają na miejsce. Rodzina

²⁷⁸C. Denis, *Colonial Observations*, rozm. przeprowadził M. A. Reid, [w:] “A Review of Contemporary Media”, no.40 March 1996, s. 69.

przyjaciółki przyjmuje Marie bardzo ciepło, wszyscy starają się zapewnić jej komfort pobytu. Zwłaszcza Alex.

Sielsko zapowiadający się pobyt na wsi, szybko staje się koszmarem. Pod osłoną nocy do domu puka nieznajomy mężczyzna i zaczyna po kolei mordować członków rodziny Alex, za wyjątkiem nastolatki, którą uprowadza. Z napastnikiem rzekomo rozprawia się Marie, próbując ocalić Alex. Wyjaśnienie następuje w finale, kiedy Marie uwalnia przestraszoną Alex, uspokaja ją, prosi, żeby się nie bała, gdyż ona zlikwidowała mordercę i nic już im nie grozi. Przerazona dziewczyna odkrywa, że to właśnie Marie jest sprawcą makabrycznej zbrodni na jej rodzinie, ale tajemniczy mężczyzna jest schizofrenicznym wytworem jej chorej wyobraźni. W przypiływie szaleńczego pragnienia zemsty Alex grozi Marie nożem i ucieka przed siebie w głąb lasu. Udaje jej się zatrzymać przypadkowy samochód, jego kierowca ginie jednak, gdyż psychopatyczny wytwór wyobraźni Marie piłą mechaniczną próbuje wydobyć Alex z jego samochodu.

Końcowa scena jest krwawą i makabryczną próbą wyzwolenia (wymuszenia?) homoseksualnego uczucia. Marie wyznaje miłość Alex, ta wiedząc, że jest to jedyna szansa na ujście z życiem mówi, że odwzajemnia jej uczucia. Usatysfakcjonowana i szczęśliwa Marie namiętnie całuje Alex. Przyjaciółka ostatkiem sił wbija jej w ramię hak. Krwawiąca Marie w bólu wypowiada słowa „nikt nie stanie już więcej pomiędzy nami”, później kwestię tą słyszymy, powtarzaną jak mantrę z off-u, wypełnia ona także scenę ze szpitala psychiatrycznego, gdzie przebywa Marie. Zza lustra weneckiego obserwuje ją Alex, upewnia się czy dziewczyna na pewno jej nie widzi, w tym momencie, Marie z miłością i wzruszeniem, jakby czując podskórnie obecność ukochanej, odwraca się w jej stronę i wyciąga ręce.

Uczucie Marie graniczy z obłądem. Utożsamia ona swoją ciemną stronę z mężczyzną, którego widzi we śnie (podczas podróży do domu Alex). Marie w imię miłości i pożądania „usuwa” wszystkich, którzy stają między nią, a obiektem jej westchnień, a których ukochana obdarza wielkim uczuciem. Ucieczka przed wyimaginowanym mordercą jest tak naprawdę walką z samą sobą, własną odmiennością, obawą przed odrzuceniem i chorobliwym pragnieniem miłości za wszelką cenę oraz świadomością, że tylko ona jest prawdziwym zagrożeniem.

Film pokazuje bardzo subiektywne spojrzenie na stosunki homoseksualne jako podłoże niebezpiecznej psychozy - zrównuje homoseksualizm z morderczym gniewem, obsesją, czy chorobą psychiczną.

Sitcom (reż. F. Ozon)

Sitcom to połączenie niewygodnej, kontrowersyjnej tematyki – braku komunikacji, skomplikowanych relacji międzyludzkich, a przede wszystkim “inności” pod każdą postacią – ujętej w umowną konwencję sitcomu. Konwencja ta odsłania płytkość rozumienia i przeżywania wartości rodzinnych przez bohaterów - w sitcomie wszystko musi być sprowadzone do poziomu gagu lub zabawnej, nietrudnej do zrozumienia sytuacji. W rezultacie powstał kontrowersyjny obraz obnażający upadek wartości, zarówno rodzinnych jak i społecznych.

Miejscem akcji jest dom, posiadłość mieszczańskiej rodziny. Liczba głównych bohaterów ogranicza się do jej członków, ale bardzo ważną rolę odgrywają również osoby wchodzące do domu: przyjaciele, goście, służba.

W pierwszej scenie obserwujemy jak pod dom podjeżdża samochód, z którego wychodzi mężczyzna. Wchodzi on do środka. Kamera pozostaje nieruchoma „na zewnątrz”. W tej scenie wszystko dzieje się jedynie w warstwie dźwiękowej. Słyszymy, że w domu zostaje głośno odśpiewane "Sto lat!" Po chwili ze środka dobiegają przeraźliwe krzyki i padają strzały, możemy się jedynie domyślać, że wewnątrz dokonano strasznej zbrodni, następnie zapada kompletna cisza. Po czym akcja wraca do zdarzeń sprzed kilku miesięcy, skupiając uwagę na perypetiach typowej francuskiej rodziny.

Do domu „wchodzimy” razem z nową pokojówką Marią. Razem z nią poznajemy pozornie szczęśliwą rodzinę i zwiedzamy posiadłość. Reżyser jednak cały czas trzyma widza na dystans, sugerując, że dom skrywa wstydlive tajemnice.

Punktem zwrotnym w całej historii jest pojawienie się w domu szczura²⁷⁹. Zostaje on przyniesiony pewnego popołudnia przez ojca. Właśnie to zwierzę zaburza spokój na pozór normalnego domu. U Ozona szczur jest siłą sprawczą²⁸⁰. Obraca porządek rodzinny w chaos. Po jakiegokolwiek styczności z nim budzą się w każdym z domowników najgorsze, ukryte dotąd, skłonności bądź instynkty. Destrukcyjnej siły szczura nie da się w żaden sposób unicestwić. Nawet zapieczony w kuchence mikrofalowej i zjedzony przez pana domu, powraca jako zwierzę – monstrum. Domownicy zmuszeni są do zabicia go, a co za tym idzie

²⁷⁹ Według *Słownika symboli* W. Kopalińskiego szczur symbolizuje groźbę, zło, demona, diabła, upiora; wrogość, gwałt, zniszczenie, zdradę, oszczerstwo, donosicielstwo, szpiega; kłopoty, kradzież, chorobę, zarazę, dżumę, kalectwo, opuszczenie, głód, rozkład, śmierć; upływ czasu, czary; fallusa; muzykalność, mądrość, samowiedzę, instynkt, wytrzymałość; (dobrą) wróżbę, szczęście, dobrobyt, sytość, bogactwo, skąpstwo, zarozumiałość, niewdzięczność, ospałość.

²⁸⁰ U Pasoliniego tą samą siłą sprawczą jest tajemniczy młodzieniec.

– także do zamordowania ojca. Dopiero po tym zdarzeniu przywrócony zostaje pierwotny porządek i harmonia.

Pierwszy fascynacji zwierzęciem ulega syn – Nicolas. Kontakt ze szczurem jest formą zabawy małego dziecka. Od tego momentu zmienia się nie do poznania. Przede wszystkim dojrzewa, staje się mężczyzną świadomym własnej seksualności, podczas rodzinnej kolacji deklaruje, że jest homoseksualistą.

Po tej informacji matka jest zrozpaczona, postanawia wyleczyć syna uznając, że homoseksualizm to choroba. Pod wpływem zabawy ze szczurem, dochodzi do wniosku, że syna może ocalić jedynie miłość fizyczna. Postanawia mu się oddać. Nie przynosi to jednak oczekiwanych efektów, wręcz przeciwnie, to matka zaczyna odczuwać homoseksualne skłonności.

Córka, Sophie, jako jedyna całkowicie akceptuje homoseksualizm brata. Ona również przeżywa bliski kontakt ze szczurem. W nocy wyjmując go z klatki i pozwala mu swobodnie chodzić po całym swoim ciele. Wchodzi z nim w specyficzną relację, gdyż szczur dotyka jej miejsc najbardziej intymnych. Tej samej nocy próbuje popełnić samobójstwo, wyskakując przez okno. W dalszej części filmu okazuje się, że Sophie przeżyła wypadek, ale jest sparaliżowana i porusza się na wózku. Od tego czasu jej praktyki seksualne zamieniły się w najbardziej wyrafinowane perwersje sadomasochistyczne.

Obok postaci pierwszoplanowych, warto zwrócić również uwagę na innych bohaterów biorących udział w „przedstawieniu”: służącą Marię, jej męża Abdu, oraz Davida, chłopaka Sophie. Małżeństwo Marii i Abdu daleko odbiega od schematu stereotypowego związku. Ona jest hiszpańską emigrantką o nieco ekscentrycznych zwyczajach, on, natomiast, jest czarnoskórym pedagogiem z Kamerunu, pracującym z młodzieżą. Dzielą ich zarówno odmienności rasowe jak i przepaść klasowa. Mimo iż pozostają w heteroseksualnym związku, oboje mają skłonności homoseksualne. Wchodzi także w różnorodne układy z innymi członkami rodziny. Maria wdaje się w perwersyjną znajomość z Davidem. Abdu natomiast zaczyna niekonwencjonalnie "leczyć" Nicolasa z homoseksualizmu, w ten sposób zostają kochankami. Wszystkie to jest konsekwencją bliskiego spotkania każdego z nich ze szczurem. W przypadku Marii ma ono charakter medytacji, czy pewnego rodzaju hipnozy, widzimy ją w pozycji medytacyjnej ze szczurem na głowie. Z kolei Abdu zostaje po prostu przez zwierzę ugryziony. Dzieje się to krótko po chwili *coming outu* Nicolasa, kiedy to on jako pedagog ma go 'nawrócić' na heteroseksualność. Można powiedzieć, że ukąszenie szczura jest zaszczepieniem pierwiastka homoseksualizmu, który *de facto* później rozprzestrzeniają, organizując orgie z udziałem mężczyzn.

Abdu jest kolejnym „odmieńcem”, już choćby ze względu na swój kolor skóry czy orientację seksualną. Domownicy podchodzą do niego z dystansem, ostrożnością. Przy kolacji jednak mężczyzna daje się poznać jako inteligentny i odcytany nauczyciel, tym samym burzy stereotypowy obraz „czarnoskórego”. Z czasem staje się on przyjacielem rodziny. Szczególnym uznaniem cieszy się ze strony pani domu, która nabiera do niego wielkiego szacunku i pokłada w nim wielkie nadzieje związane z przywróceniem synowi 'właściwej' orientacji.

Jako ostatni w bliższy kontakt ze szczurem wchodzi, dotąd wycofany, pan domu. Jego postać postrzegamy stereotypowo: jako mężczyznę zarabiającego na utrzymanie rodziny, niemającego czasu na poświęcenie chwili problemom wychowawczym. Obserwujemy go zazwyczaj albo podczas spożywania posiłków, albo kiedy kładzie się spać. Jest całkowicie bierną postacią. Wszystko przyjmuje na chłodno, nawet najbardziej szokujące wieści takie jak na przykład kazirodczy układ pomiędzy własną żoną i synem. Wydaje się zupełnie pogodzony z losem oraz z ekscentryzmami swoich dzieci. Jakąkolwiek próbę dialogu urywa, znajdując zawsze trafne wytłumaczenie. Kiedy reszta jego rodziny wyjeżdża na turnus psychoterapeutyczny Jean zostaje sam na sam ze szczurem, opiekuje się zwierzęciem i poświęca mu dużo czasu i uwagi, czego nie robił do tej pory, nawet w stosunku do swoich dzieci. W tym momencie otrzymujemy również rozwiązanie zagadki z początku filmu. Morderstwo domowników okazuje się być jego snem (bądź ukrytym pragnieniem?), który pojawia się podczas bliższego kontaktu z gryzoniem.

Szczur jest dopełnieniem postaci pana domu, obserwujemy to w bardzo dosadny sposób, gdy próbuje się go pozbyć, okazuje się, że szczur ten jest niezniszczalny. Po jego zjedzeniu odradza się na nowo w mężczyźnie - ojciec przeistacza się w karykaturę monstrualnego gryzonia. Od tej pory stanowią jedno gigantyczne szczurze ciało. Kiedy domownicy wracają, znajdują monstrum w sypialni ojca, przerażeni tym, co zastali unicestwiają "potwora", a zarazem mordują głowę rodziny. Po śmierci męża – szczura wszystko zaczyna wracać do „normy”.

Transgresja (w zhiperbolizowanej, kiczowatej oprawie) doprowadziła do obnażenia prawdziwej natury ludzkiej, skłonności do perwersji oraz naruszenia tabu. Idealnym podsumowaniem jest ostatnia scena na cmentarzu, kiedy pokazywane są po kolei zbliżenia par bohaterów: Nicolasa z Abdu, Helen z Marią, Sophie z Davidem, ich splecione ręce sugerują, że pozostają od tej chwili w stałych związkach.

7. 6. Śmierć

Śmierć jest synonimem końca. Nieubłaganego, nieuchronnego końca życia. Zawsze wywoływała przerażenie i lęk. Stąd też jej makabryczne „uosobienia” i wizje w kulturze - trup , szkielet, czy kostucha. W starożytnej Grecji jej symbolem był Tanatos dał on początek męskiemu obrazowi śmierci, w ludowej tradycji słowiańskiej natomiast była to raczej postać kobieca (np. Marzanna, którą palono podczas Jarego Święta²⁸¹).

Fenomen śmierci jest zjawiskiem z pogranicza natury i kultury. Śmierć jest tym rodzajem uniwersum, które jest niepodważalne. Schyłek egzystencji każdego człowieka jest nieunikniony. Śmierć jest zagadnieniem niepoznawalnym, dlatego w swej istocie intrygującym. Zdaniem Bauman, „śmierć to idea pusta, ponieważ rozum nie jest w stanie jej pomyśleć, co więcej nie jest także w stanie wykreować obrazu własnej nieobecności. Z tej przyczyny bywa postrzegana jako absurd i ostateczna porażka rozumu. To ona podważa zaufanie do naszych władz umysłowych i poczucie bezpieczeństwa, jakie rozum obiecuje. Wszem i wobec ogłasza kłamstwo rozumu, gdyż śmierć jest tym czego pomyśleć się nie da. Jest tajemnicą ludzkiej egzystencji i wydarzeniem zachodzącym empirycznie. Taka perspektywa umożliwia człowiekowi wszelką refleksję, udaremniając każdą próbę przemyślenia tej ogromnej traumy. Warto się zastanowić czy Epikur nie miał racji pouczając, że śmiercią nie trzeba się przejmować bo póki żyjemy, to jej nie ma, kiedy zaś przyjdzie, wówczas nas już nie ma.”²⁸²

O ile łacińskie *memento mori* przyświeca doli człowieka od chwili narodzin, tak tabu śmierci jest zjawiskiem stosunkowo nowym. W zasadzie jednoznacznie niedefiniowalnym. Pojawiło się wraz z ewolucją cywilizacji, rozwojem medycyny, genetyki, a także technologii – dziedzinom pozwalającym na wizję ludzkiej nieśmiertelności. Genezę owinięcia nieuchronności końca ludzkiego życia w specyficzną wstęgą tabu upatrujemy w kulturze. Pionierskim artykułem traktującym o śmierci w kategorii tabu był „The Pornography of Death” brytyjskiego antropologa Geoffrey’a Gorer. Opisał w nim interpretację przesunięć znaczeniowych zakazów we współczesnym brytyjskim społeczeństwie. Tematyka z zakresu pewnych (naturalnych) dziedzin ludzkiego życia bywa „odrażająca”, „zatem nie wolno o nich rozmawiać ani wspominać ich otwarcie, a przeżywanie ich bywa utajone i związane z uczuciem winy lub czegoś niskiego”²⁸³.

²⁸¹ Zob. A. Zadrożyńska, *Powtarzać czas początku*, Wydawnictwo Spółdzielcze, Warszawa 1985, s. 92-97.

²⁸² Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, PWN, Warszawa 1998, s. 31.

²⁸³ G. Gorer, *Pornografia śmierci* tłum. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3, s. 199.

Tabu śmierci nie jest jednoznaczne, jest pojęciem płynnym, zmieniającym się wraz z postępującą kulturą i cywilizacją. Nie da się sprowadzić go do jednej, wyczerpującej definicji, najprostszą i najogólniejszą podaję za Jackiem Kwaśniewskim: „ (...)to wyciszenie tematu umierania i śmierci z języka, obyczajowości, debaty prywatnej i publicznej. Kultura codzienna marginalizuje śmierć prawdziwą i bliską emocjonalnie, podobnie jak proces umierania do absolutnego minimum. Tabu słabo lub w ogóle nie dotyczy śmierci odległej emocjonalnie (kryterium odległości to siła poczucia więzi) i śmierci fikcyjnej, prezentowanej według akceptowanych, „bezpiecznych” schematów kultury masowej”²⁸⁴.

Śmierć w religiach

Umieranie i śmierć jest częścią sfery sacrum, zmarłym należał się szacunek i cześć. Rzeczy ostateczne opisane przez święte księgi religijne działy się według określonego „porządku” stąd ceremonie pogrzebu, pozwalające duszy na uroczyste przejście w zaświaty. Według religii chrześcijańskiej śmierć jest stanem rozdzielenia duszy i ciała. Chrześcijaństwo odrzuca wiarę w reinkarnację. Po śmierci dusza ludzka jest poddana osądowi uczynków doczesnych, porównania życia ziemskiego z życiem Chrystusa, prowadzi ono do przejścia duszy w jeden z trzech stanów niebo, czyli stan wiecznej szczęśliwości piekło, wieczne potępienie albo czyściec, stan umożliwiający poprawę niegodnych uczynków, oczyszczenia z grzechów. Chrześcijanie wierzą w zmartwychwstanie, czyli ponowne przyjście Chrystusa wiążące się z wskrzeszeniem umarłych, scaleniem dusz i ciał.

W Judaizmie, podobnie jak u Chrześcijan śmierć rozdziela duszę od ciała, dusza zstępuje do otchłani Szeolu²⁸⁵, miejsca pozbawionego radości, uczuć i świadomości. Dusze tam przebywające znajdują się w stanie porównywalnym do snu. Jedność duszy i ciała wiarę w zmartwychwstanie podczas końca świata.

W Islamie śmierć jest przejściem z jednego do drugiego życia. Tylko Bóg ma prawo je odebrać. Po śmierci dusza może trafić w jeden z trzech stanów - raj piekło i niebios. Pomiędzy nimi znajduje się Barzakh, przestrzeń, która odpowiada chrześcijańskiemu czyśćcowi. Raj to stan najwyższej szczęśliwości trafiają tam „męczennicy za wiarę”. Niebios zaś podzielone są na siedem sfer. Wierzący mają szansę na raj, po odpokutowaniu za swoje przewiny, niewierzący zaś na zawsze pozostają w piekle.

²⁸⁴ J. Kwaśniewski, *Tabu śmierci. Dlaczego powstało, dlaczego gaśnie*, [w:] www.jacekkwasniewski.eu.org [dostęp on line: 15.10.2013].

²⁸⁵ Por. Biblia Tysiąclecia, Księga Psalmów 6:6, 1 Księga Samuela 2,6.

Walcząc ze śmiercią

Kulminacja tabu śmierci przypada na XX wiek. Obszarem, na którym się „rozprzestrzenia” są wysoko rozwinięte społeczeństwa Zachodu, jak USA, Kanada, Europa. Było to wynikiem specyficznego nakazu kulturowego, „mody”, oraz pewnego „zamachu” względem życia. Wielkim nietaktem było niepodporządkowanie się mu lub jego nieprzestrzeganie. XX wiek to pierwsze udane próby przedłużania życia człowieka – od okresu niemowlęstwa po starość²⁸⁶. Wynaleziono nowe szczepionki, leki przeciwko chorobą uznawanym dotąd za nieuleczalne, przeprowadzano badania genetyczne, rozszerzono profilaktykę, która umożliwiła wcześniejszą diagnozę choroby, a co za tym idzie spowalniała jej rozwój. Jediną obawą, stanem którego nauka nie jest w stanie zahamować była i jest nieuchronność śmierci. Samego procesu fizjologicznego medycyna nie jest w stanie wyeliminować, ale reakcją na ową niemoc było wyciszenie tematyki z życia przede wszystkim publicznego. Wraz z postępującym usuwaniem tematyki tanatologicznej i około funeralnej, nastąpił masowy odwrót w stronę zainteresowania „kultem życia” przejawiający się w propagowaniu modelu zdrowego odżywiania, zbilansowanej diety, dbania o kulturę fizyczną, prowadzenia kampanii społecznych mających na celu podwyższenie świadomości na temat niekorzystnego wpływu używek. Ważną sprawą było podnoszenie poziomu wiedzy z zakresu eugeniki (przede wszystkim u kobiet ciężarnych).

Nie trzeba było długo czekać na przewidywane rezultaty. W XX wieku nastąpiła rewolucja demograficzna (przede wszystkim w statystykach przeżywalności niemowląt i małych dzieci), związana ona była ze znacznym polepszeniem się warunków życia, higieny osobistej, świadomości dbania o zdrowie, a także rozwojem ochrony zdrowia i pogłębianiu wiedzy medycznej. Podczas gdy jedna grupa wiekowa zyskała, życie osób starszych nie ulegało gwałtownemu wydłużeniu, starsi ulegli społecznej frustracji. Frustracja ta doprowadziła do próby wyparcia śmierci ze świadomości społecznej, obracając się w ciszę.

Dopiero lata 50. i 60. diametralnie odmieniły życie seniorów. Zaczęto dostrzegać ich problemy. Pojawiły się kampanie społeczne informujące o trudach starości. Apelowaly one o empatię i zrozumienie sytuacji, w której każdy kiedyś się znajdzie. Zwiększono nakłady na opiekę chorych i starszych, przede wszystkim na choroby wieku dojrzałego (udary, choroby serca, nowotwory, cukrzycę). Pod koniec wieku śmiertelność ludzi starszych znacznie spadła.

²⁸⁶ Dostępne statystyki i wykresy [w:] J.H. Ausubel, P. S. Meyer, I.K. Wernick, *Death and The Human Environment. The United States in the 20th Century*, “Technology in Society” 23(2) 131:146 (2001), <http://phe.rockefeller.edu/death/phedeath.pdf>, [dostęp online: 3.11.2013].

Na fali sukcesów medycyny, a co za tym idzie zapobiegania przedwczesnej śmierci, społeczeństwo zaczęło wierzyć w „mit nieśmiertelności”. Wypychano śmierć poza obszar codzienności. O samych zmarłych się nie mówiło, albo wspominało się w eufemizmach, zaniknęły do minimum lub w ogóle przestano obchodzić tradycyjne obrzędy żałoby. Rozmowy o zmarłych, nawet w gronie bliskich, stały się wstydlive, nietaktowne. Separowano dzieci od śmierci, od kontaktu z umierającymi. Samym umierającym nie mówiono, że umierają, starano się omijać temat, po prostu kłamać „w trosce o dobro pacjenta”. Po dziś dzień z niewygodnej sytuacji nie potrafi wybrnąć nawet wykwalifikowany personel medyczny, dla którego śmierć jest codziennością, statystyką, ale rozmowy na jej temat były trudne, a z samym umierającym wręcz niemożliwe.

W drugiej połowie XX umierającego wyprowadzano z domu, przerywając jego poczucie spokoju i poczucia bezpieczeństwa w czasie „ostatnich dni”. Szpital stał się domem nieuleczalnie chorych, a śmierć stała się „własnością lekarzy”. Konający człowiek stał się pacjentem, przedmiotem badań. Jego śmierć z dala od bliskich w obecności obcych ludzi była śmiercią wyobcowaną, bezbronną, nie jednostkowym, indywidualnym przypadkiem, a statystyką. Zakończeniem rytuału szpitalnej śmierci było tuszowanie jej zaistnienia – sterylizacja, dezynfekcja łóżka, sprzętu, podniosła informacja o godzinie i dacie zgonu pacjenta. Lekarze wywiązywali się z rytualnych obowiązków, uszczęśliwiając i odciążając przy tym rodzinę. Śmierć przerodziła się z „oswojonej” w „zdziczałą”²⁸⁷, czyli taką, która utraciła swoje uprzywilejowane miejsce w kulturze, usuwaną na „bezpieczny dystans” poza obszar ludzi żywych. Taka która nie absorbuje otoczenia i nie przykuwa wzroku, bezemocjonalna, znieczulona, kryjąca się za łacińskimi odpowiednikami nazw chorób i medykamentów.

Inną formę przybrał także tradycyjny obrządek pogrzebowy, który był z reguły publiczny, otwarty - oprócz bliskich i dalszych krewnych oraz znajomych, sąsiadów gromadził wszystkich chcących towarzyszyć zmarłemu w ostatniej drodze. Czasami był okazją do spotkań, refleksji i zadumy, a tradycyjna stypa była już świętem, uciechą przejścia do innego świata. Z czasem zwyczaje te zaczęły zanikać. Uroczystości pogrzebowe ograniczyły się do udziału rodziny, stały się bardziej dyskretne. Zanikły też zwyczaje manifestacji żałoby.

Na owy wspomniany „mit nieśmiertelności” wpłynął jeszcze jeden ważny czynnik – współczesne media. To media uczyniły z autorytetów, ludzi władzy, czy ludzi znanych z srebrnego ekranu osoby „nieśmiertelne”. Po raz pierwszy kiedy zaczęli korzystać z

²⁸⁷ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1992, s. 41.

dobrodziejstw medycyny estetycznej, przedłużając młodość, później kiedy „zmierzch gwiazdy” stawał się wydarzeniem niewiarygodnym, odrzucanym przez zbiorową świadomość. Gwiazdy takie jak Marilyn Monroe, James Dean, Christopher Reeve były przykładami ludzi uwielbianych i niezniszczalnych. Ich śmierć była szokiem dla fanów i opinii publicznej. Doszukiwano się spisków, morderstw, czynników zewnętrznych, mających na nią wpływ, a także niepoprawnie wierzono, że tak naprawdę nie umarły, a jedynie zmieniły tożsamość. Śmierć w pewnych sferach glamour jest niemodna.

U progu XXI wieku radykalnie zmieniły się również normy obyczajowe względem osób starszych. Wiek dojrzały zaczął być eufemistycznie nazywany „jesienią życia”. Przesunięto granice tzw. umownej starości. Przede wszystkim ze względu na zmianę odbiegającego od stereotypu wyglądu osób starszych. Propagowanie zdrowego stylu życia, zachęcania do aktywności fizycznej, stosowania diety. Przełamano „kult młodości” dano seniorom społeczne „przyzwolenie” do korzystania z tych samych przywilejów i przyjemności, co ludzie młodzi. Kosmetyczka, siłownia, medycyna estetyczna jednocześnie oddzielając sferę uciech od sfery duchowej. Religia i Bóg są odseparowani od życia doczesnego, odrzucając eschatologię jako część życia doczesnego. Zmienił się *casus* osoby starszej. Pokonują oni własne słabości, wdrażają pasję, na które do tej pory nie mieli czasu, gdyż byli zajęci pracą zawodową, czy wychowywaniem dzieci.

Tabu śmierci umiera

Schyłek XX wieku i pierwsze lata nowego tysiąclecia przyniosły zupełnie nową definicję śmierci – „ponowocześnie oswojoną”, będącą pokłosiem wspomnianej rewolucji demograficznej, wynikłą przede wszystkim z wysoko zaawansowanej wiedzy medycznej, a także wiedzy z zakresu biologii starości i chorób terminalnych. Wiedza ta sprawiła, że tabu śmierci zostało mocno złagodzone. Do owego „wygaszania” tabu śmierci przyczyniły się przede wszystkim²⁸⁸:

- wzmoczona aktywność ruchów hospicyjnych, stojących na straży prawa człowieka do godnej śmierci.
- tanatologia, powstała w latach 70. nauka o śmierci i umieraniu, która usystematyzowała podstawy wiedzy o przyczynach i procesie umierania, żalu po stracie, a także wpływaniu na nie. Po dziś dzień zajmuje się także kontrowersjami związanymi bezpośrednio ze śmiercią: chorobami terminalnymi, samobójstwem,

²⁸⁸ Por. J. Kwaśniewski, dz. cyt., [dostęp online: 15.10.2013].

eutanazją, starzeniem się, obrzędami pogrzebowymi i żałobą. Tanatologia zajmuje się śmiercią z perspektywy jednostki, społeczności i całej kultury

- konwencje, czyli „bezpieczne nazewnictwo”, społeczne schematy postępowania reakcji emocjonalnych w sytuacji bezpośredniej styczności ze śmiercią. Konwencje prowadzą do bezemocjonalnego uczestnictwa i braku integralności z umierającym lub członkami rodziny, wprowadzają schematy postępowania, mówienia, ubioru.
- symboliczne i rytualne „zawieszenie” tabu śmierci – inicjowanie reżyserowanych i fikcyjnych aktów śmierci i umierania produkty kultury masowej, filmy, przedstawienia teatralne, programy telewizyjne.
- substytuty budzące tak samo silne emocje, dzięki którym można rozładować napięcie i frustrację - rytualne uczestnictwo w aktach śmierci i agresji, oferowane przez kulturę masową „symulatory” gry komputerowe, programy telewizyjne.

„Wygaszaniu” niewątpliwie sprzyjało „przepuszczenie” śmierci przez ciasny filtr popkultury, która dostosowała ją do własnych potrzeb i nadała kontrowersyjną rangę „widowiska”.

Pornografia śmierci

Zdaniem autora „Pornografii śmierci”, Gorer „pewne dziedziny ludzkiego doświadczenia traktuje się jako z istoty swojej skandaliczne lub odrażające, zatem nie wolno o nich rozmawiać czy ich wspominać otwarcie, a przeżywanie ich bywa utajone i związane z uczuciem winy i czegoś niskiego. Wobec tego owa niewymawialna dziedzina doświadczenia staje się przedmiotem intensywnych intymnych wyobrażeń bardziej lub mniej realistycznych”²⁸⁹. Gorer wskazuje, że następuje przekształcenie „tradycyjnej pornografii”, w nową pornografię obejmującą tabu śmierci. Twierdzi, że tabu śmierci jest zakazem silniejszym aniżeli tabu seksualne. Tak jak seksualność w epoce wiktoriańskiej stała się pornograficzna, tak samo pornografizacji ulega śmierć. Pornograficzna znaczy „silniej tuszowana przez pruderię, natomiast zgony gwałtowne odgrywają rosnącą rolę w twórcach wyobraźni podawanych masowemu odbiorcy – w powieściach kryminalnych, sensacyjnych, westernach, historiach wojennych i szpiegowskich, w fantastyce naukowej, a nawet w makabrycznych komiksach”²⁹⁰.

²⁸⁹ G. Gorer, dz. cyt., s. 201.

²⁹⁰ Tamże, s. 199.

Śmierć stała się częścią widowiska medialnego²⁹¹. Od filmów, przedstawień po programy informacyjne i notki prasowe (zwykle okraszone dużą ilością fotografii martwych ciał lub miejsc kaźni)²⁹². Temat śmierci jest kwestią związany z pożądaniem podglądania. Sytuacje ekstremalne wywołują podniecenie, a owo podniecenie podnosi statystyki. Media dają nam możliwość obserwowania „bezpiecznej śmierci”, często wykreowanej, fikcyjnej, która de facto nas nie dotyczy. „Dzisiaj współczynnikiem dominującym w percepcji kina jest świadomość obrazu jako czegoś sztucznego, wytworzonego, podstawowo różnego niż życie. Dla współczesnego odbiorcy to nie obraz filmowy staje się światem, lecz na odwrót – świat staje się obrazem, redukuje się do obrazu stanowiącego rodzaj autonomicznego, niezależnego bytu”²⁹³.

Filmowe, podniosłe obrazy umierania, widowiskowe zgony, śmiertelne wypadki składają się na przedstawienia, z których bohater (najczęściej) uchodzi z życiem, dając nam fałszywe poczucie nieśmiertelności. Owa „karnawalizacja okrucieństwa”²⁹⁴ staje się częścią rozrywki, konsumpcji, a nawet chwilą relaksu i wytchnienia od codziennego monotonnego życia. Człowiek bezwiednie zmienia się z homo sapiens w homo videns²⁹⁵.

Śmierć w przekazach medialnych, jest coraz bardziej brutalna. I nie jest to brutalność rozumiana w sposób dosłowny, zapożyczona z krwawych thrillerów, horrorów, filmów katastroficznych, czy newsów w programach informacyjnych. Ten rodzaj ekranowej śmierci został zastąpiony przez oglądanie śmierci tzw. prawdziwych ludzi w prawdziwym życiu, czyli programach typu reality show. „Śmierci na sprzedaż” jest relacją z „przygotowań” do wyreżyserowanej przez samego umierającego śmierci, dokładnie zaplanowanej na oczach milionów widzów²⁹⁶, świadków. Dzięki uproszczonemu modelowi morinowskiej projekcji-identyfikacji widz przeżywa ból i cierpienie postaci (w tym przypadku uczestnika)

²⁹¹ A. Helman podaje przykłady „śmierci na żywo” będącej elementem widowiska od najdawniejszych czasów, A. Helman, *Przemoc jako widowisko* [w:] E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko (red.), *Media a przemoc*, Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1998, s. 28-29.

²⁹² Pokłosie „poetyki kina gwałtu mortogenego”, która wywarła ogromny wpływ na zmianę charakteru podawania informacji o śmierci, zwłaszcza w telewizji i prasie, opisuje T. Miczka w artykule „*Gwałt terminalny*” jako *signum temporis ekranowego misterium mortis (ponowoczesne przygody śmierci i nieśmiertelności w kulturze audiowizualnej)* [w:] E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko (red.), j.w., s. 15-16.

²⁹³ A. Helman, *Przemoc jako widowisko...* dz. cyt., s. 39.

²⁹⁴ Określenie za: B. Sułkowski *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, UŁ, Łódź 2006.

²⁹⁵ Zob. G. Sartori, *Homo videns. Telewizja i post-myślenie*, tłum. J. Uszyński, UW, Warszawa 2007, s. 22.

²⁹⁶ J. Pawlicki, *Śmierć za życia na pierwszej stronie*, „Gazeta Wyborcza”, 20.03.2009, http://wyborcza.pl/dziennikarze/1,84228,6404353,Smierc_za_zycia_na_pierwszej_stronie.html [dostęp online: 5.11.2013].

jak swój własny, osiągając ekstremum adrenaliny podczas zgonu. Dzięki iluzji telewizji jest w stanie ulec chwilowemu rozdzieleniu i przeżyć[sic!] śmierć. A nawet przekroczyć jej granice, dzięki wiedzy, co będzie działo się po. Życie się skończyło, a „reality” jest nadal emitowane.

Szczególnym produktem serwującym odrealnioną, widowiskową śmierć są gry komputerowe. Na fikcyjność śmierci składają się zastępcza, wykreowana tożsamość, poczucie władzy (nad życiem i śmiercią), nieśmiertelności (możliwość wielokrotnego wskrzeszania), zobojętnienia na śmierć („wiele żyć”) i dystansują emocje. Śmierć wirtualna daje upust prawdziwych emocji i możliwość doznania sztucznego katharsis. Homo videns, pożądlivy ekstremalnej dawki rozrywki, zaczyna stopniowo zatracać czujność moralną. Granica jego wrażliwości przesuwają się i zatracają wraz z ilością bombardujących go obrazów. Widz oczekuje wstrząsu. Raz obejrzone ekstremum otępią jego emocje, granica przesuwają się dalej, a do wywołania kolejnego wstrząsu potrzebny jest bardziej ekstremalny obraz. Poziom serwowanej brutalności jest ciągle pogłębiany.

Ciekawym zagadnieniem jest poszerzenie przestrzeni śmierci, przeniesienie sacrum do profanum, czyli do cyberprzestrzeni. Stworzenie specjalnych portali odpowiedników portali społecznościowych, tzw. e-cmentarzy. W cyberprzestrzeni można wybrać (zaprojektować) sobie grób dla siebie lub bliskiego, a nawet idola, można również zafundować sobie „wieczne” znicze, czy kwiaty. Można spocząć przynajmniej wirtualnie obok „słynnego nazwiska”²⁹⁷. Ważną cechą jest szybka i globalna dostępność - to sposób na ponowoczesny „przepracowanie” żałoby.

XX wieczna biologia również przyczyniła się do „oswajania” tematyki tabu śmierci. W branży funeralnej, powstała nowa gałąź - specjaliści od wyglądu i kosmetyki. Po traumie związanej ze śmiercią bliskiego, pozostają często „zmasakrowane” (długoletnią chorobą lub tragicznym wypadkiem) zwłoki, ciało bez ducha. Dzięki zabiegom kosmetycznym, takim jak tanatoplastyka i tanatopraksja²⁹⁸, wymazywano „historię umierania”, którą konający pozostawił na twarzy (zmiany chorobowe) i ciele (ślady po przyłączeniach do aparatury medycznej), uzyskiwano (sztuczny) efekt tego jak zmarły chciałby wyglądać, być zapamiętanym. Łagodzą czasami straszliwy obraz cierpienia, smutku, wysiłku, samotnej śmierci. Podawano go bliskim w przystępniejszej wersji. Odebrano jej nagły charakter, a

²⁹⁷ Zob. K. Puchowska, *Śmierć to dopiero początek*, „Focus”, 5.03.2010, <http://www.focus.pl/czlowiek/smierc-to-dopiero-poczatek-7218>, [dostęp online: 5.11.2013].

²⁹⁸ Por. I. Migdał, *Tanatokosmetyka i makijaż zmarłych*, [w:] „Kultura Pogrzebu” 2005, nr 1, http://www.kulturapogrzebu.com.pl/artukul.php?id=287&txt=Tanatokosmetyka_i_makija_zmar_ych [dostęp online: 5.11.2013].

stworzono pozory długo wyczekiwanej okazji, którą zmarły chciałby podkreślić i celebrować strojem i odpowiednim wyglądem.

Reprezentacje śmierci w filmach New French Extremity

Wkraczając w pustkę (Enter The Void, reż. G. Noé)

Śmierć w tym filmie ma charakter niezwykle. Jest to stan trwający. Poddany jej jest główny bohater. Śmierć w *Wkraczając w pustkę* jest odzwierciedleniem buddyjskiego stanu umierania i wiary w reinkarnację, co sugeruje przywołana na początku „Tybetańska Księga Umarłych”. Wedle niej, sam proces umierania dzieli się na osiem etapów wewnętrznych doświadczeń i cztery rodzaje doznań „pustości”: zjawisko mirażu zjawisko kłębow dymu, zjawisko latających iskier, zjawisko płomienia lampki, zjawisko światła księżyca, zjawisko światła słońca, zjawisko ciemności, zjawisko przejrzystego jesiennego nieba – doświadczenie „przejrzystego światła”²⁹⁹.

Według buddyzmu śmierć nie jest końcem istnienia. Po śmierci człowiek przechodzi w stan bardo, stan „pośredni”, stan „pomiędzy”. Trwa on siedem dni. Istota obdarzona jest wszystkimi zmysłami co pozwala jej na identyfikację z nowym wcieleniem. Po tygodniu musi ona znaleźć się w odpowiednich okolicznościach aby móc odrodzić się w nowym wcieleniu. Jeżeli owe okoliczności nie nastąpią, istota ponownie umiera „małą” śmiercią i po raz wtóry wkracza w stan bardo. Przejście w stan bardo może nastąpić po sobie siedem razy, po czterdziestym dziewiątym dniu istota musi narodzić się bez względu czy właściwy poziom egzystencji został osiągnięty. Buddyzm nie zakłada, przejścia z życia ciała w inne życie ciała, odrodzenie się jest ciągłością stanu świadomości³⁰⁰.

Buddyjskiej wersji umierania doświadcza główny bohater *Enter the Void*, Oskar, lekkoduch i diler narkotyków. Oskar ginie postrzelony podczas policyjnej obławy w brudnej toalecie klubu „The Void”. Od tego momentu mamy do czynienia z opowiadaniem z perspektywy niewidzialnej, wskrzeszonej duszy Oskara. Symbolicznie wznosi się ona nad jego zwłokami pozostawionymi w kałuży krwi i ekskrementach.

Proces umierania Oskara zaczyna się, kiedy jego dusza zaczyna opuszczać realny świat i przenosi się w nierealny. Jest to chwilowa niepewność co do stanu w jaki popadł.

²⁹⁹ Por. Pende Hawter, *Death and Dying In the Tibetan Buddhist Tradition*, www.buddhanet.net/deathtib.htm [dostęp online: 30.10.2013].

³⁰⁰ Por. Dalajlama, *Radość życia i umierania w pokoju. Rdzeń nauk buddyzmu tybetańskiego*, tłum. S. Musielak 1998, s. 57-62.

Postrzelony Oskar spogląda na krew na rękach, ma świadomość tego, że został postrzelony, ale niedowierza, że umiera, twierdzi, że to przez DMT, narkotyk, który zażył. Jest świadomy i ma możliwość komentowania rzeczywistości. Zaczyna się proces plątania myśli, lęk przed śmiercią, twierdzi, że nie może umrzeć, martwi się o przyszłość siostry, o obietnicę którą jej złożył. Oskar mówi, że „odjeżdża” i „nie czuje ramion”, „To nie rzeczywistość”, „dryfuję”. Dusza stopniowo zaczyna opuszczać ciało, ekran zaczyna się powoli, mgliście, ściemniać, się jakby Oskar zamykał oczy. Wznosi się ku górze w stronę światła, z czasem światło zaczyna być coraz jaśniejsze, wręcz rażące.

„Dusza” Oskara przenosi się w stan bardo. Następuje on po tym jak nie rozpoznało się „doświadczenie natury umysłu”, czyli „przejrzyste światło”³⁰¹ w czasie własnej śmierci, po zakończeniu procesu umierania. Staje się „subtelna formą istnienia”. Forma ta posiada niezwykle właściwości: zachowuje wszystkie czynności zmysłowe, własne ciało nie ulega degradacji dopiero podczas ponownego odrodzenia, jest kompatybilna z wszystkimi członkami. Własna „subtelna substancja” może przemieszczać się wszędzie i bez przeszkód, ale nie ma wpływu na to co się wydarzy, jest biernym obserwatorem, za to wszechwiedzącym, ale w żaden sposób niemogącym skomunikować się z żyjącymi. W stanie zawieszenia – tytułowej pustki – snuje się ulicami miasta by dotrzymać obietnicy danej kiedyś siostrze, że zawsze będą razem.

Przenika przez ściany, sufity, przez powłoki ciała, przenosi się w czasie raz bytuje w przeszłości, raz w przyszłości, innym razem obserwuje co „tu i teraz”. Poprzez subiektywną optykę widz przestaje racjonalnie oceniać sytuację. Poddając się eksperymentalnym wrażeniom wizualnym, sprawia że świadomość widza zostaje zaburzona. Razem z Oskarem zapada się w trans i poddaje się narkotycznej podróży po „piekielnym” Tokio.

Buddyjskie oblicze śmierci, która dotknęła Oskara nie jest jedynym ukazaniem w filmie. Śmierć w *Wkraczając w pustkę* występuje jeszcze dwukrotnie. We wspomnieniach rodzeństwa i w czasie późniejszej „wędrowki” ducha Oskara powraca wizja śmierci ich rodziców w tragicznym wypadku samochodowym. Jest to śmierć nagła, szybka, cicha. Dwoje ludzi - matka i ojciec - jadących samochodem, roześmianych, dyskutujących ze sobą o codziennych sprawach, nagle zmienia się w dwa zmasakrowane ciała, zwłoki. Jest to najgłębsza refleksja o kruchości ludzkiego życia. Cudem ocalałe dzieci, które również brały udział w wypadku, początkowo nie wiedzą co się stało. Przerażliwie płaczą, co podkreśla

³⁰¹ Zob. L. Rinpocze, J. Hopkins, *Śmierć, stan pośredni, i odrodzenie w buddyzmie tybetańskim*, tłum. W. Kurpiewski, Wydawnictwo A, Kraków 1999, s. 53-63.

dramatyzm. Kontemplacja zmasakrowanych zwłok, obrazy broczącej krwi, pojawia się i powracają w ich wspomnieniach.

Osierocone rodzeństwo zмага się z piętnem śmierci, nie potrafi sobie z nim poradzić. Cudem uniknęli śmierci, zostali sami. Śmierć rodziców ich rozdzieliła, zostali oddani do różnych rodzin zastępczych. Sprowadzenie do Tokio Lindy ma być próbą scalenia rodziny, odbudową silnej, emocjonalnej relacji między rodzeństwem, próbą uporania się z ogromem traumy z dzieciństwa. Zatrącanie się w świecie używek, rozrywek, ryzykownych zachowań jest sztucznym światem, daje czasową ulgę, ale do niczego nie prowadzi, wspomnienia powracają. Wyjściem wydaje się być śmierć, jednak i ona (co obserwujemy w przypadku Oskara) nie daje ukojenia.

Kolejnym szybkim i cichym aktem jest aborcja przeprowadzona u Lindy. Trwa zaledwie chwilę, ale kontemplacja tego zabiegu jest nie do zniesienia. Widok z perspektywy ducha Oskara (z góry) podkreśla pustkę w jakiej się tego dokonuje. W nienaturalnie dużej, zimnej sali widzimy tylko Lindę, precyzyjnie i bezemocjonalnie wykonującego swoją pracę lekarza i jego asystentkę. Cały zabieg odbywa się w ciszy – tak niepodobnej do tętniącego życiem Tokio. Kiedy jest już po wszystkim, w sali na paterze z odpadami medycznymi leży pozostawiony, martwy płód. Przyglądamy mu się z perspektywy Oskara.

Doświadczeniem śmierci przez Oskara możemy nazwać także oglądanie wydarzeń krótko po jego śmierci – identyfikację zwłok, kremację, żałobę, rozpacz siostry, która zabiera urnę i w końcu wysypuje prochy do umywalki.

Kluczowym momentem w „podróży” swojej duszy jest dla Oskara moment, kiedy zaczyna po kolei przenikać przez ściany i pietra hotelu. Przygląda się parom w sytuacjach intymnych, między innymi także momentowi uniesienia swojej siostry. Powraca do niego obrazy z dzieciństwa, kiedy pierwszy raz zobaczył kochających się rodziców. Teraz, jako „dusza” dokładnie przygląda się tej scenie, kontempluje moment uniesienia. Przenika przez powłoki skórne matki, aż do jej łona, gdzie w dosłownych, ginekologicznych zbliżeniach następuje wytrysk. Dusza Oskara staje się ponownie początkiem nowego życia, „umiejscawia się” w łonie przyszłej-swojej matki i jest to idealny moment i czas na ponowne, według wierzeń buddyjskich, odrodzenie. Po chwili widzimy niewyraźne kontury sali porodowej, personelu medycznego i matki, po odcięciu pępowiny słyszymy krzyk nowonarodzonego dziecka. Dusza Oskara szczęśliwie odrodziła się po postacią człowieka, zyskała nowe ciało i wieczne ukojenie.

Intruz (L' Intrus, reż. C. Denis)

Intruz jest filmem opartym na autobiograficznej historii z życia Jean-Luca Nancy. Denis zafascynowana twórczością filozofa poświęciła mu już kilkunastominutową nowelę *Vers Nancy*, która znalazła się wśród innych krótkich filmów, składających się na ogólny projekt wielu artystów *10 minut później: wiolonczela*.

Bohaterem filmu jest około siedemdziesięcioletni samotnik Louis Trebor. Mieszka na odludziu, w swoim górskim domu, a jego jedynymi towarzyszami są dwa psy. O jego życiu początkowo nie wiemy nic. Jedyne fragmenty to czas kiedy uprawia sport i haruje swoje ciało. Jest ono solidnie wyrzeźbione i ukształtowane. Duży nacisk kładzie na zdrowy styl życia. Codziennie biega, pływa w jeziorze, jeździ na rowerze. Natura obdarowała go wysportowanym ciałem i fizycznością nie zdradzającą prawdziwej metryki. Dobrze się czuje w swoim ciele. Miłość fizyczna nie jest tematem tabu, razem ze swoją młodszą partnerką, kochają się mocno i agresywnie. Pewnego dnia podczas codziennego pływania zaczyna odczuwać straszny ból, powoli udaje się na brzeg, gdzie czekają na niego jego psy. Okazuje się, że doskonała kondycja Louisa jest tylko pozorna, a vitalność tylko powierzchowna. Louis jest nieuleczalnie chory na serce. Umiera. Przy pomocy leków stara się kontrolować chore ciało, a w szczególności niewydolne serce. Uratować go może tylko przeszczep. Jednakże szansa na przeżycie z każdym dniem się oddala. Louis postanawia działać na własną rękę. Pewnej nocy zabija człowieka, myśliwego, który został zwabiony w podziemia jego domu. W to samo miejsce zawędrowała dziewczyna, która znalazła wyrzucone i przymarznione pod lodem ciało. Ona również została zamordowana w tajemniczych okolicznościach, a jej ciało i wyrwane serce znaleźli kłusownicy.

Denis nie podaje nam całej, linearnej historii, a jedynie strzępki fabuły, wydarzenia, z których dopiero musimy domyślać się całości, zbudować ją. Autorka nie ułatwia nam rozwiązania zagadki. Wprowadza postać tajemniczej Rosjanki, która zagadkowo pojawia się na drodze Louisa na wszystkich etapach jego życia, obserwuje go, wie o nim wszystko, to ona jest jego „aniołem śmierci”. Louis pragnie przedłużenia kończącego się życia, za cenę życia innych. To od niej żąda by znalazła mu serce na tzw. „czarnym rynku”. Wyraźnie artykułuje jej wymagania co do nowego organu: „Chcę młodego serca”, „nie może to być serce starca, ani kobiety”, „chcę żeby zachowało mój charakter”. Rosjanka tajemniczo się uśmiecha, kiedy wspomina o jego dokumentach chorobowych. Louis płaci za przeszczep stosami depozytów gotówki złożonymi w szwajcarskim banku. Nie wiemy dokładnie gdzie i kiedy przeszczep się odbywa (nie przedstawiony w filmie), ale że Louis ma nowe serce wnioskujemy z blizn na ciele.

Życie Louisa przed przeszczepem było zagadką. Jedynym pewnikiem jest to że ma nieślubnego syna, którego nigdy nie poznał. Operacja daje mu złudną szansę naprawy błędów. Widzimy jak po operacji wyrusza w podróż sentymentalną na Thaiti. Zamierza odnaleźć swojego syna w rodzinnych stronach jego matki. Przy okazji wraca w miejsca, w których kiedyś spędził część życia jako żołnierz marynarki. Zostaje rozpoznany przez niektórych mieszkańców wioski i matkę swojego syna, która mówi mu, że on nie chce go znać. Ten jednak nie ustaje w poszukiwaniach. W czasie których, Denis przedstawia sielskie, egzotyczne krajobrazy, w których bohater ma powracać do zdrowia.

Louis z czasem zaczyna czuć się źle i trafia do szpitala. Jedyny znajomy, który towarzyszy mu na wyspie postanawia pomóc mu w poszukiwaniach syna. Żeby spełnić jego marzenie znajduje mężczyznę wiekiem i wyglądem odpowiadającym jego synowi. Przyprowadza go do szpitala. W tym samym czasie zjawia się też Rosjanka - „anioł śmierci”, w kostnicy pokazuje mu ciało dawcy. Okazuje się być nim Sidney, chłopak, mieszkający wraz z rodziną w jego sąsiedztwie w Szwajcarii. Końcowe sceny filmu odkrywają bolesną prawdę, jego prawdziwy syn Sidney został zabity w celu uzyskania przeszczepionego narządu. Louis wraca z jego ciałem do domu. Musi zmierzyć się z bolesną prawdą. W jednym momencie zyskał syna i go stracił, by na chwilę przedłużyć własne życie.

Autorka nie decyduje się na pogłębienie portretów psychologicznych postaci, wręcz przeciwnie konsekwentnie pozostaje „na powierzchni ciała” i w dosłownym języku, korzysta z ekstremalnych zbliżeń, zwłaszcza zewnętrznych części ciała i skóry. Kiedy Louis dochodzi do siebie po operacji w ciemnym hotelowym pokoju, widzimy dokładnie obrazy jego makabrycznych blizn, przypominające nam o cienkiej granicy pomiędzy wnętrzem, a zewnątrz ciała, pomiędzy życiem a śmiercią. Denis wdraża ideę zawartą w filozofii Nancy’ego: „ciało jest granicą między rozsądkiem i światem”³⁰² – nosi ono zarówno znamię traumy, jak i pamięci kulturowej, której stan ciągle się zmienia.

Pomimo dosłownej tematyki *Intruz* jest owiany metafizyką. Postać Louisa to bunt przeciw naturalnemu „boskiemu planowi”. Próba przedłużenia życia za wszelką cenę, w tym przypadku wymiany organu na „sprawny”. Arogancka postawa Louisa podczas formułowania oczekiwanych wymagań nowego organu ma charakter stricte handlowy, w imię zasady „płace - więc wymagam”. Niepozorna Rosjanka, która pomaga w spełnieniu życzenia Louisa tak naprawdę jest jego wyrocznią. Wszechwiedząca, podróżująca w czasie i przestrzeni, będąca

³⁰² D. Morrey, *Open Wounds: Body and Image in Jean Luc Nancy and Claire Denis* “Film-Philosophy” obj. 12, No. 1, 2008, s. 29.

zawsze we właściwym miejscu, jest świadkiem wydarzeń, wymierza sprawiedliwość. Louis nie wie, że cena, którą przyjdzie mu zapłacić będzie dużo wyższa niż ta ogromna suma franków szwajcarskich. Przypomnienie truizmu, że wartości życia nie da się przeliczyć na żadną walutę - pieniądz nie jest gwarantem nieśmiertelności ciała. A wspomniany „boski plan” ma gorzkie i bolesne zakończenie: traktujący życie instrumentalnie i przedmiotowo Louis nie zdażył poznać swojego syna, bo ten został brutalnie zamordowany w celu uzyskania organu do nielegalnej operacji, odebrał młodego ojca rodzinie, sam swojego życia również nie uratował, bo jego „lepsze” serce ponownie zaniemogło. Ironia losu, czy kara?

Autorka w długich ujęciach i planach ogólnych przypomina, że jesteśmy jedynie małymi cząstkami w świecie, który nas pochłania i rządzi się własnymi prawami. Jesteśmy częścią natury, której musimy się podporządkować. Przemijamy. Wszędzie jesteśmy „na chwilę”. Przypomina o tym przedstawiając naturalne, niebezpieczne krajobrazy, takie jak rozległy ocean, bezludne, zaśnieżone lasy, majestatyczne góry i wracając do tych ujęć w różnych odstępach czasu.

Fragmentaryczna struktura *Intruza* bazuje na elipsach fabuły, zorganizowana jest wokół zmian przestrzeni geograficznej i pór roku, przez co upływ czasu jest niejasny, sygnalizowany jedynie przez gojącą się ranę pooperacyjną. Dwa kluczowe punkty fabuły filmu – faktyczna operacja przeszczepu serca, śmierć syna Louisa – występują poza ekranem.

Poprzez wprowadzenie migawkowych retrospektyw Denis stwarza poczucie, że teraźniejszość i przeszłość spotykają się i uzupełniają. Jak w wielu wcześniejszych pracach Denis bywało, połączenie przeszłości z teraźniejszością pozwala widzowi stwarzać własne połączenia ze skrawków przedstawionej historii i nadawać im subiektywne znaczenia.

Czas, który pozostał (Le temps qui rest, reż. F. Ozon)

Czas, który pozostał to druga odsłona ozonowskiej trylogii o śmierci (pierwszą był film *Pod piaskiem*). Główny bohater historii, młody i przystojny Romain, to żyjący pełnią życia fotograf. Zdaje się, że ma wszystko, czego może chcieć od życia trzydziestoletni, homoseksualny mężczyzna: duże mieszkanie w stolicy, wysokie zarobki, stałego partnera, przyjazną rodzinę.

W czasie jednej z sesji fotograficznych Romain niespodziewanie traci przytomność. Początkowo jest pewny, że ma AIDS. Diagnoza jest jednak inna: to nieuleczalny nowotwór złośliwy z przerzutami. Początkowo łudzi się jeszcze, że ma jakiejkolwiek szanse na wyzdrowienie, ale lekarz nie daje mu żadnych nadziei. Wiadomo jak skończy się jego

historia. Wiadomość o nieuleczalnej chorobie okazuje się dla bohatera nie przekleństwem, ale szansą na zatrzymanie i ocalenie pędzącego na oślep życia.

Czas, który pozostał stanowi zapis oczekiwania. Nie opowiada o heroicznej walce, ale o pożegnaniu. Nie stara się uderzać w najwyższe tony, pokazując bohatera, który po poznaniu diagnozy przechodzi przez wszystkie fazy od rezygnacji, gniewu, aż po pogodzenie się z nieuniknionym. Nie przygotowuje peanu o uzdrawiającej mocy miłości, nie karze Romainowi umierać wśród rozżalonej rodziny, nie przewiduje również szczęśliwego zakończenia tej historii. W filmie skupiającym się na emocjach nie ma epatowania tragedią czy czynienia z bohatera męczennika. Romain to tak naprawdę egoista, który ze swoim stosunkiem do życia, budzi mieszane, a często nawet negatywne odczucia. Gdy wychodzi z gabinetu lekarza, nie załamuje się, nie popada w depresję, zachowuje się jak hedonista - zażywa kokainę, idzie do klubu gejowskiego, gdzie seks jest jedynie chwilą zapomnienia, przyjemności, chwilą krótką i ulotną, podobnie jak reszta życia Romaina. Dogadzając sobie w taki sposób, czuje, że nie może znaleźć zapomnienia ani uspokojenia.

Dalsze sposoby na uporanie się z nieuchronnością śmierci są jeszcze bardziej szokujące. Romain staje się arogancki, w okrutny sposób zrywa ze swoim chłopakiem, poniża go i wyrzuca z mieszkania żeby oszczędzić mu bólu (przynajmniej tak mu się wydaje). Podczas rodzinnej kolacji u rodziców z wściekłością i agresją atakuje siostrę. Próbuje zniechęcić do siebie bliskich, po to żeby łatwiej było im się pogodzić z jego odejściem, o czym najbliższej rodziny jednak nie informuje. Po kolei odcina się od wszystkich, nie chce płaczu i litości i reszty życia ze znamieniem śmierci. Kiedy zrzuca tę maskę, pozostaje mu płacz w samotności.

Jedyną nić porozumienia nawiązuje ze swoją babcią, którą odwiedza po wielu latach rozłąki. Nigdy nie był z nią zbyt blisko, lecz teraz ma nadzieję, że jako kobieta wiekowa, sama znajdująca się u kresu życia, będzie jedyną osobą, która może go zrozumieć. Tylko jej wyznaje całą prawdę o swojej chorobie. Na pytanie, dlaczego akurat ją zdecydował się powiadomić, odpowiada bez skrępowania: "Bo ty też niedługo umrzesz".

Rozmowa z babcią, która doznała odrzucenia ze strony rodziny, przeprowadziła się na obrzeża miasta, zrezygnowała z uroków towarzystwa by wieść samotne życie, jest całkowitym pogodzeniem się ze śmiercią, akceptacją naturalnej kolei rzeczy.

Symbolem przemijającego życia w filmie są kwiaty, które bohater dostaje od babci. Następnego dnia po powrocie wpatruje się w nie, mimo iż są już zwiędłe. Zdaje sobie sprawę z tego, że czas, który mu pozostał jest bardzo krótki. Próbuje więc naprawić swoje relacje z

bliskimi, siostrą i kochankiem, a także godzi się na "pomoc" w spłodzeniu dziecka małżeństwu, które nie może mieć potomstwa.

Finalizacją umowy jest akt seksualny, którego konsekwencją ma być poczęcie nowego życia, a zarazem przedłużenie niedokończonego życia Romaina (widzimy scenę w kancelarii notarialnej, gdzie zapisuje on cały swój majątek nienarodzonemu dziecku). Zbliżenie ma także charakter homoseksualny, do Jany i Romaina przyłącza się mąż kobiety. Jest on "elementem" korespondującym pomiędzy homoerotyczną przyjemnością a dopełnieniem heteroseksualnego obowiązku małżeńskiego.

Po tym wydarzeniu Romain jest gotowy na śmierć. Zaczyna też dostrzegać, że choroba dała mu się we znaki, nie próbuje już jej ukrywać, wręcz przeciwnie. Goli głowę, jest blady i nienaturalnie traci na wadze, mimo to, wychodzi do ludzi. Jego nieodłącznym atrybutem jest aparat fotograficzny, ale nie jak do tej pory profesjonalnym narzędziem pracy, ale mały, pozwalający szybko uchwycić w każdej chwili naturalne piękno świata. Zawodowo fotografował sztuczny, wykreowany przez siebie świat, stwarzał sytuacje i postaci takie, jakimi chciał je widzieć, za pomocą małego, domowego aparatu obserwuje wszystko na nowo, uczy się patrzenia na życie bez filtra, w ten sposób dostrzega nie tylko piękno, ale i ból, cierpienie, które również jego w tym momencie dotyczą. Heroicznie fotografuje wszystko, tak jakby chciał uwiecznić to, czego już nigdy nie zobaczy. Jego życie staje się zarazem panoramą rzeczy przeszłych.

W ostatniej scenie *Czasu, który pozostał* widzimy plażę. Na jednym z ręczników, w tłumie ludzi opala się Romain. Słońce powoli zachodzi, robi się chłodno, plaża pustoszeje. Malowniczy pejzaż zachodzącego słońca staje się ekwiwalentem śmierci. Romain zostaje sam.

Umieranie według Ozona jest doświadczeniem samotności. Niezależnie od tego, czy umiera się w tłumie ludzi, czy wśród kilku bliskich osób, staje się samotnie przed doświadczeniem, na które zwykle nie jesteśmy przygotowani. Nieważną staje się intensywność, z jaką przeżywamy życie. To nie przewartościowanie czegokolwiek, czy wymuszony żal, a właśnie samopoznanie jest procesem, który wypełnia cały "czas, który pozostał". Akceptacja i zrozumienie swej własnej odrębności, a nie całkowita przemiana i gwałtowne nawrócenie stanowią tu wyznaczniki reszty życia.

Czas, który pozostał burzy jeden z mitów współczesnego kina – mit podniosłej śmierci. Ozon przełamuje stereotypy z nim związane. Śmiertelna choroba dotyka człowieka paradoksalnie ze sztucznego świata, w którym śmierć to temat tabu. Romain, homoseksualista, żyjący w długoletnim związku, w dodatku całkowicie akceptowanym przez

jego bliskich (ojciec, matka oraz babcia traktują jego partnera jak członka rodziny). Kiedy traci przytomność, myśli, że to AIDS, czyli choroba wywołująca jednoznaczne skojarzenia ze środowiskiem gejowskim. Nowotwór to wyrok śmierci, o której do tej pory nie było mowy, bo śmierć to temat tabu, o którym się nie mówi. Romain wśród bliskich otwarcie mówi o swoim homoseksualizmie, ale boi się przed nimi przyznać, że niedługo umrze. Nie chce być specyficznie traktowany, ani wywoływać uczucia litości. Ze strony społeczeństwa boi się odrzucenia.

Podczas pożegnania z matką swojego, nienarodzonego dziecka oraz jej mężem, kiedy dowiadują się o jego nieuleczalnej chorobie, podchodzą oni do niego z pewną rezerwą, pełni obaw pytają, czy aby ona nie zagraża także dziecku. Romain ich uspokaja. Jednakże jest to przykład niepokoju, obawy przed chorobą oraz jej nosicielem. Romain musi pogodzić się z podwójnym wykluczeniem: jako homoseksualisty i jako nieuleczalnie chorego człowieka. Do tej pory osoby, z którymi się spotyka mają ograniczoną wiedzę na jego temat. Wiedzą albo o jego homoseksualizmie (rodzina, znajomi) albo o śmiertelnej chorobie (matka jego dziecka i jej mąż).

Ozon wybiera minimalistyczny styl do ukazania rzeczy ważnych. Nie ma w nim miejsca na wewnętrzną przemianę, nie ma wzniosłej moralistyki. Film ten to nie tylko studium umierania człowieka niegotowego na śmierć, to również pokazanie, że śmierć jest doświadczeniem samotności, która nie raz jest kwestią wyboru, nierzadko zaś może być wynikiem społecznego napiętnowania, a w konsekwencji odrzucenia jednostki.

7. 7. Seks i seksualność

Seks jest wrodzoną, fizjologiczną czynnością gatunku ludzkiego i jedną z najważniejszych potrzeb człowieka, a jej zaspokajanie naturalną skłonnością popędową. Potencjał seksualny kształtuje się i zmienia wraz z doświadczeniem życiowym. Człowiek nabiera świadomości własnej seksualności wraz z wzrostem świadomości społecznej, osobowościowej, doświadczeń życiowych, zmian światopoglądu.

Pojęcie seksu ewoluowało i zmieniało się na przestrzeni wieków. Słowo „sex” pochodzi od łacińskiego „sexus” i było określeniem płci biologicznej. Od niego wziął się przymiotnik „sexualis”, czyli należący do płci”. Rozszerzenie znaczenia słowa przypisuje się

Johnowi Donne'owi, który w swoim utworze „Songs and sonets” z 1631 roku użył go na określenie pożądania i miłości fizycznej³⁰³.

Ze względu na właściwości charakterystyczne dla ewolucji seksu na tle historyczno-społecznym, podlega on wartościom, które wyróżniam za Trawińską³⁰⁴:

- witalnym (kształtują je relacje zdrowotne i popędowo-energetyczne),
- kulturowym (odwołują się do tradycji historycznej i kulturowej),
- osobistym (zależą od samoświadomości i własnej definicji form aktywności seksualnej),
- moralnym (systemy etyczne, prawo i system obiegu informacyjny)

Seks jako jedna z podstawowych właściwości fizjologicznych towarzyszyła człowiekowi od zarania dziejów, dlatego też na przestrzeni wieków sfera ta stała się przedmiotem legend i mitów. W kulturach pierwotnych praktyki seksualne były uświęcone prawem boskim, nierzadko były częścią obrzędów. Mitologiczne postaci bogów czy półbogów doczekały się kultu.

Seks stanowi jedną z ważniejszych więzi łączących ludzi i kształtujących kontakty między ludźmi. W społeczeństwie seks odgrywa rolę nadrzędną. Seks daje możliwość głębokiego porozumienia i najściślejszego kontaktu, zastępuje samotność, jest też zagrożeniem - narzędziem władzy i manipulacji. Potrzeba nawiązywania kontaktów międzyludzkich i zdolność do tego są uwarunkowane nie tylko czynnikami biologicznymi, lecz przede wszystkim czynnikami społecznymi i kulturowymi. Podobnie jest z seksem. Seks jest też miarą uspołecznienia jednostki. Ma duże znaczenie dla całokształtu rozwoju osobowości, stylu życia oraz nawiązywania kontaktów z innymi ludźmi.

Seksualność jest wrodzoną cechą człowieka, i jedną z zasadniczych funkcji, na której zbudowane są więzi i relacje międzyludzkie. Jest jedną z form komunikacji niewerbalnej opartej na meta sygnałach i wewnętrznym porozumieniu za pomocą „mowy intymnej” między partnerami. Poprzez akt seksualny wyrażane są uniwersalne potrzeby człowieka. Na kształtowanie się seksualności istotny wpływ ma rozwój potrzeby seksualnej, czyli określeniu czynności która daje możliwość rozładowania napięcia i satysfakcję seksualną. Proces ten może prowadzić do sformułowania potrzeby nie mieszczącej się w powszechnie przyjętych normach, wtedy mówimy o różnego rodzaju zaburzeniach seksualnych.

³⁰³ L. Areskin, K. Starke, *Leksykon erotyki*, tłum. K. Jachimczak, R. Wojnakowski, Książnica, Katowice 1998, s. 347.

³⁰⁴ M. Trawińska, *Socjologia seksu*, [w:] K. Imieliński (red.), *Seksuologia społeczna*, PWN, Warszawa 1977, s. 324.

Miejsce seksu w kulturze zmieniało się w toku dziejów ludzkości, stale pełni niepodważalną funkcję podtrzymania gatunku. Debata na temat seksualności i jej aspektów jest ciągle żywa, kształtowana i uzupełniana przez współczesne społeczeństwa. W cywilizacji zachodniej postuluje się wolność seksualności, niepoddawanie jej wartościowaniu etycznemu i separację poglądów od religii.

Nieczystość aktu seksualnego, czyli skąd tabu?

Naturalna nieczystość aktu seksualnego wynikała z doktryn religijnych. Powszechne natomiast był zakaz mówienia o akcie seksualnym, nawet w społecznościach, w których przyzwolenie na współżycie dotyczyło zarówno młodzieży jak i dorosłych, a rozkosz cielesna była walorem kontaktów cielesnych. Stosunek seksualny był przede wszystkim objęty tabu słów, nie czynów! Sam akt nie mógł wywoływać zakazów (chyba, że był to stosunek kazirodczy), gdyż o nim nie mówiono, zatem społecznie nie istniał.

Seksualność człowieka jest nierozdzielny elementem kultury, a sama kultura i jej nakazy są niejednorodne i niejednoznaczne. Szczególnie norma i zakaz seksualny są kategoriami „elastycznymi”, ulegającymi transformacjom w różnych społecznościach. Analizując seksualne tabu trzeba uwzględnić normy, ograniczenia lub swobody wynikające z: dopuszczalne zachowania członków danej społeczności (np. związki pozamałżeńskie, masturbacja), postawy i systemy wartości (wierzenia, religia), instytucje społeczne (małżeństwo, rodzina), symbolizm kulturowy (różnice płciowe), obrzędy i obyczaje (obrzędy weselne, inicjacje)³⁰⁵. Stopień surowości zakazów seksualnych również nie jest jednakowy.

W XXI wieku tabu seksualne zostało znacznie zredukowane przede wszystkim przez ogromny wpływ mediów oraz transgresyjnych form sztuki. Społeczne postrzeganie normy jest zmienne i zależy od obszaru kulturowego oraz zmienia się z wraz z upływem czasu. Przyzwolenie na przenikanie seksu do innych dziedzin życia, także sfery publicznej, artystycznej jest dowodem na złagodzenie myślenia na temat zakazów seksualnych.

Nowa definicja: *Scientia sexualis contra ars erotica*

Współcześnie stosunku seksualnego nie możemy zredukować jedynie do funkcji rozrodczej. Seks nie jest już ograniczany, obwarowywany mechanizmami relacji damsko-męskiej, czy potrzebami przetrwania jakiegoś gatunku. Funkcja biologiczna niezwykle istotna nie jest już jedyną. Ewoluowała na przestrzeni wieków prowadząc do zdefiniowania

³⁰⁵ Por. K. Imieliński (red.), *Seksuologia kulturowa*, PWN, Warszawa 1980 s. 127.

psychologicznych aspektów współżycia – zdolności odczuwania pociągu seksualnego, doświadczania orgazmu, czy doznawania rozkoszy cielesnej. Seks z całą swoją otoczką stał się seksualnością.

Seksualność ewoluowała. Ludzie, zachowania i przedmioty wokół której jest zasadzona są zmienne, charakterystyczne dla danej kultury, społeczności, tradycji. Seks już nie jest zerojedynkowy – zachodzący między kobietą a mężczyzną lub niezachodzący w ogóle. Skonkretyzowane pożądanie (obiekt) określa seksualność: pożądanie do osobnika tej samej płci, lub obojga płci naraz, wobec przedmiotów nieożywionych, wrażeń dotykowych, dźwięków. W XIX wieku kategorie medyczne zaczęły nazywać i precyzować pożądanie, dzielić na moralne i perwersyjne (heteroseksualność, homoseksualność, biseksualizm, ninfomania itp.).

Człowiek jest jedynym gatunkiem, który panuje nad swoją seksualnością, potrafi oddzielić ją od funkcji reprodukcyjnej, manipulować nią, ale również ulega jej ograniczeniom – narzucanym przez moralność, gospodarkę i politykę. Potrafi uczynić z niej sztukę, ale i źródło bólu.

Porno chic, czyli moda na seks

Najbardziej pociągające jest zawsze to, co zakazane. Moda na seks w popkulturze zrodziła się właśnie z owego zakazu i pewnej tajemnicy, którą owiana (dosłownie - zakrywana) była sfera ludzkiej nagości, pożądania i erotyzmu. O ile mainstream (przy pomocy różnych form cenzury) przez długie lata opierał się pokusie pokazywania ludzkiego ciała w całej okazałości, o tyle tzw. obieg nieoficjalny tętnił erotycznym życiem w literaturze, a przede wszystkim filmowym na kasetach video.

W latach 50. XIX wieku pornografia oficjalnie została ujęta w słownikach i od tego czasu pojęcie to znacząco ewoluowało i zmieniało się. Autor książki „Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce genderowe w kinie przedkodeksowym (1894-1934)” wyróżnia trzy zasadnicze kategorie: „Pierwsze z nich określają pornografię przede wszystkim jako materiały przedstawiające zachowania seksualne, zmierzające do wywołania podniecenia odbiorcy. W drugiej grupie mieszczą się te określenia, które koncentrują się na obscenicznosci przekazu i jego sprzeczności z normami moralnymi wyznawanymi przez dane społeczeństwo. Trzecią stanowią definicje tworzone z pozycji feministycznych, nie tylko mówiące o jawnie seksualnych treściach, ale także wskazujące na ich degradującą kobiety

rolę”³⁰⁶. Podkreśla również, że wszystkie definicje pornografii „skażone są piętnem arbitralności”, polegającym na indywidualnym rozpoznaniu w zależności od szeregu czynników (uwarunkowania kulturowe, dziejowe, geograficzne, osobiste preferencje).

Na początku lat 70. XX wieku, wraz z wejściem na ekrany produkcji filmowych spod znaku porno jak *Głębokie gardło* czy *Emmanuelle* oraz niezwykle poczytności „Playboya”, zaczęło kształtować się pojęcie „porno chic”. tzw. „złoty wiek porno” był okresem interakcji między pornografią, a drugą falą feminizmu.

Pornografia wdzierала się do kultury masowej forsując ostatnie bastiony cenzury (np. w Wielkiej Brytanii, czy Francji). Przeciwnicy wiedząc, że zatrzymanie zalewu treści pornograficznych nie jest możliwe, starali się subtelnie złagodzić jej formę. Tzw. łagodny porno chic się nie przyjął, gdyż pornografia z założenia ma otwarcie uderzać w kwestie moralne i tabu seksualne, prowokować, burzyć, nadużywać, przekraczać granice.

Przełom lat 70. to także rozwój ruchów feministycznych i działań na rzecz obrony godności kobiet, wkrótce potem dołączyły do nich środowiska chrześcijańskie i konserwatywne, ich połączone siły i konsekwentne działania dążące do zakazu szerzenia treści pornograficznych sprawiły, że solidaryzowała się z nimi większość opinii publicznej. Kiedy w końcu lat 70. pornografia stawała się częścią kultury popularnej, a przede wszystkim sztuki filmowej zaczęła być postrzegana jako zagrożenie dla natury człowieka, prowadząc do wypatrzania poglądów na seks i seksualność. W mainstreamie pojawił się „lęk przed pornografią”. Pornografia przestała być wyznacznikiem społecznego wyzwolenia, a stała się metaforą choroby, zepsucia, wynaturzenia, charakterystyczną dla stosunku zależności w sferach władzy.

W latach 80. nastąpiło stopniowe „oswajanie” pornografii. Akceptowane przenikanie (przemycanie) jej fragmentów, form do gatunków sztuki popularnej. W zestrzajaniu z kulturą większości pomógł rozwijający się w tym obszarze dyskurs akademicki i publikacje naukowe, dyskusje w prasie i telewizji. Lata 90. to powrót „pornografizacji” kultury, ale już nie osnuty wizją demoralizacji i upadku kultury, a - wprawdzie nie całkowitą - ale akceptacją pornografii jako części kultury, formy wyrazu, która poszukuje swojej istoty, pytając o znaczenie i celowość przedstawienia. Porno chic rozprzestrzenił się i jest częścią różnych form artystycznych od awangardy po mainstream.

³⁰⁶ A. Lewicki, *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce genderowe w kinie przedkodeksowym (1894-1934)*, UWr., Wrocław 2011, s. 497.

Porno chic nie jest pornografią *sensu stricte*, jest przekształceniem tego, co wcześniej przez społeczeństwo było odbierane jako zagrożenie w świadomą, czasami ironiczną, oczywiście bazującą na akcie seksualnym, grę. „jest pastiszem i parodią, hołdem złożonym pornografii i jej badaniem. Stanowi postmodernistyczne przekształcenie porno w artefakt kultury większości, mający jak zobaczymy, różne zastosowania, łącznie z reklamą, sztuką, komedią i edukacją”³⁰⁷. „Zadaniem” porno chiku było przedstawianie jednocześnie treści pornograficznych – dosłownych, odważnych, a z punktu widzenia kultury noszących znamiona sztuki, prowokujących społeczne dyskusje na niewygodne tematy tabu. Bardzo szybko estetyka porno stała się synonimem wolności zarówno seksualnej jak i twórczej. Porno chic lat 90. był również pretekstem dla kształtujących się wówczas ruchów gejowskich i osób wykluczonych, walczących o równouprawnienie i starających się przeforsować swoje postulaty.

Falę kontrowersyjnej popularności, narosłą wokół porno chiku wykorzystały dzisiejsze „ikony” popkultury, zwłaszcza muzycy. Teledyski były właśnie rozwijającą się formą prezentacji muzyki. Artyści, w tych krótkich filmach z premedytacją zaczęli łamać tematy tabu, a obrazy mające ilustrować muzykę były coraz bardziej przepełnione seksem. Treści, które kiedyś były potępiane jako pornograficzne, obrazoburcze i niemoralne, jak masturbacja, seks grupowy, czy sadomasochizm, stały się częścią sztuki i marketingu, pozwoliły wypromować wielu artystów z późniejszego „topu” jak zespoły Duran Duran, Frankie Goes to Hollywood, The Cure czy współczesną królową popu, Madonnę. Jakkolwiek opierając się ich twórczości, zarzucając im kicz, nie można odmówić im wkładu w transgresję pornografii, w złagodzenie jej statusu – z porno w erotykę, dając jej przyzwolenie na funkcjonowanie w różnych dziedzinach sztuki bez negatywnych skojarzeń. Porno chic stał się kolejnym etapem sprzedaży seksu dla mas, które wcześniej nie miały do niego dostępu, a zarazem rozgrzeszeniem dla autorów, którzy tworzyli go by zaspokoić gusta społeczne. Oprócz rozrywki miał również swoje konsekwencje edukacyjne – był pretekstem do wywołania szerokiej dyskusji społecznej na tematy ważne jak cenzura, wykluczenie, wolność, HIV czy tożsamość seksualna. „(...) porno chic można uznać, za wskaźnik dojrzewania seksualnego współczesnych społeczeństw świata kapitalistycznego, a nie ich degeneracji i upadku”³⁰⁸.

³⁰⁷ B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, tłum. E. Klekot, Muza SA, Warszawa 2004, s. 127-128.

³⁰⁸ Tamże, s. 176.

Filozofia a seks

Pierwsze refleksje filozoficzne dotyczące seksualności związane były z teorią miłości. Platon jako pierwszy próbował wytłumaczyć istotę miłości seksualnej. Seks był dla niego elementem „erosu”, a także podniosłym aktem, który zbliża człowieka do poznania idei piękna. Poprzez piękno fizyczne dążymy do poznania piękna duchowego, ich konglomeratem jest piękno idealne. Piękno cielesne budzi miłość – prowadzi do współżycia i jedności duchowej. Miłość fizyczna była niezbędnym aktem poznania miłości idealnej.

Chrześcijaństwo stanowczo oddzieliło miłość fizyczną od duchowej, przypisując cielesnemu zespoleniu grzech. Natomiast poprzez miłość duchową, rozumianą jako duchowe zjednoczenie z istotą transcendentną, z Bogiem, człowiek może osiągnąć doskonałość³⁰⁹.

Średniowieczni filozofowie chrześcijańscy, Św. Tomasz z Akwinu i Św. Augustyn podkreślali pozytywną wartość miłości fizycznej kiedy prowadzi do splodzenia potomstwa i jest obwarowana miłością kobiety i mężczyzny w monogamicznym związku małżeńskim. Wszelkie inne formy współżycia są grzechem³¹⁰.

W filozofii nowożytnej temat seksu podjął Schopenhauer. W jednym ze swoich pism ironicznie stwierdził, że powstrzymanie się od stosunków seksualnych przed ślubem buduje wartość kobiety i pomaga w zawarciu związku małżeńskiego. Mężczyźni natomiast pragną tylko rozkoszy cielesnej, zatem dążą do uświęcenia związku by ową przyjemność uzyskać³¹¹.

Fenomenolog Scheler twierdził, że miłość fizyczna związana jest z sferą intymności, charakterystycznej dla każdego człowieka. Seks jest jej przekroczeniem i odsłonięciem. Akt seksualny (który jest składową „miłości wszechogarniającej”) jest wyjątkowy ze względu na stopień bliskości i szczególne porozumienie. Wzajemne bezkrytyczna akceptacja dwojga ludzi nawzajem. Prezentacja sfery intymnej, polegająca na wspólnym odkrywaniu doznań, emocji, a także słabości i ubytków.

Skrajnie inne stanowisko prezentuje Satre. Twierdzi, że tabu seksu jest zniewoleniem natury ludzkiej. Zakłamanie, że akt seksualny jest „wyrazem wzniosłych wartości”, a popęd prowadzi do „mistycznego wręcz przeżycia”³¹², a nie tylko do prostej uciechy cielesnej. Stłumienie hedonistycznej chęci skorzystania z rozkoszy, poprzez fałszywe skierowanie

³⁰⁹ Koncepcja czystego ducha i duszy nieśmiertelnej.

³¹⁰ Zob. I. Primoratz, *Filozofia seksu*, tłum. J. Klimczyk, PWN, Warszawa 2012, s. 25.

³¹¹ Zob. tamże, s. 16-17.

³¹² Zob. M. Gołaszewska, *Seks w świetle antropologii filozoficznej*, [w:] K. Imieliński (red.), *Seksuologia społeczna*, PWN, Warszawa 1977 s. 87-88.

pragnienia w innym kierunku (na przedmiot, czynność), prowadzi zarówno do rozczarowania siebie jak i drugiej osoby. Idea wolności według Sartre’a jest tożsama z autentyzmem, życiem w zgodzie z własną naturą, jej potrzebami i popędami. Autentyzm wiąże się z uznaniem swobody seksualnej. Człowiek ma być autentyczny w zaspokajaniu swoich potrzeb, także seksualnych, odrzucając krępujące obwarowania tabu.

Ważny wpływ na kształtowanie światopoglądu i moralności człowieka miał Fromm. Odwoływał się zarówno do koncepcji chrześcijańskich jak i biologicznych potrzeb, determinujących naturę ludzką. Uznawał dualizm duszy i ciała i ducha i materii. Uważał, że człowiek jest rozdarty przez występujące w nim pierwiastki natury ludzkiej i zwierzęcej. Człowiek stara się opanować naturalne, zwierzęce instynkty, „ucywilizować” je i wprowadzić w system wartości. Czynnikiem równoważącym rozterki duszy i ciała jest miłość chrześcijańska. Człowiek z natury jest dobry, należy wierzyć i szanować jego wybory. W drugim człowieku, pomimo sprzeczności należy szukać samego siebie. Postulował postawę szczególnego rodzaju panerotyzmu – w równym stopniu miłowania istoty transcendentnej, ludzi i świata³¹³.

Reprezentacje seksu i seksualności w filmach New French Extremity

Intymność (Intymacy, reż. P. Chéreau)

Intymność to bardzo pojemne pojęcie w tym filmie. Jest synonimem miłości, wierności, zaufania, czyli tych uczuć, które na ogół spajają związek dwojga ludzi. Intymność posiada również negatywne zabarwienie znaczeniowe, prowadzi do obnażenia zaspokojenia pierwotnych instynktów, mechanicznej kopulacji, bólu, cierpienia i samotności. Jest również synonimem niebezpieczeństwa – niebezpiecznego pożądania, obsesji. *Intymność* jest historią relacji między kobietą a mężczyzną. Relacji niedefiniowalnej, polegającej jedynie na zaspokajaniu popędów. Obdarłej z jakiegokolwiek namiastki romantyzmu. Reżyser podważa sentymentalne mity dotyczące miłości fizycznej. Seks u Chéreau jest anonimowy. Jest sprawą jednostki. Bez miłości, słów, wiedzy o drugim człowieku i paradoksalnie bez intymności.

Związek Claire i Jay’a jest nietypowy, nie ma historii. Kochankowie nic o sobie nie wiedzą. Łączy ich fizyczność, a może bardziej surowo - tylko fizjologia. W każdą środę, o tej samej porze, spotykają się w jego mieszkaniu by „się kochać”. W ciszy, ale bardzo gwałtownie. Beznamiętny, cotygodniowy rytuał, kończy się po dwóch godzinach, potem

³¹³ Zob. tamże, s. 88.

kobieta wychodzi. I życie obojga znów toczy się swoją monotonną koleją. Jakby moment współżycia był punktem kulminacyjnym, zwieńczeniem oczekiwania, jakby wszystkie zajęcia i codzienne obowiązki były jemu podporządkowane. I w istocie tak jest. Bohaterowie początkowo nie zdają sobie z tego sprawy. Relacja Jay'a i Claire to nie romans, nie ma tu namiastki miłości, nie ma fałszywych obietnic, nie ma zobowiązań. Nie ma wzruszeń, emocji, bólu, cierpienia. Dla każdego z nich jest zaspokojeniem innych potrzeb - jakby akt seksualny dwojga ludzi można było podzielić - momentem anonimowego odreagowania niepowodzeń, upustu negatywnych emocji, wreszcie - zaspokojenia potrzeb fizjologicznych. Obskurne, zimne, brudne mieszkanie Jay'a jest fikcyjnym, wykreowanym mikroświatem. Dla dwojga dorosłych ludzi bezpiecznym miejscem, schronieniem, w którym zawieszone zostają czas i historia.

Zarówno Jay jak i Claire „biorą udział” w rzeczywistości – Claire jest przykładną matką, żoną i gospodynią próbująca dopełnić swój nieposzlakowany obraz artystyczna pasją. Jay pracuje w barze, pozbył się ciężaru odpowiedzialności za rodzinę, jest wolny i żyje z dnia na dzień. Nie są jednostkami patologicznymi. Ale oboje są nieszczęśliwi. Nie potrafią dostosować się do pewnego społecznego porządku, ale nie potrafią też się zbuntować przeciwko narzuconym normom, w rezultacie tkwią w zawieszeniu. Oboje wiedzą, że pozorowane schematy związków prowadzą do zagłady uczucia, ale wyjście poza ten schemat jest równie trudne lub wręcz niemożliwe. Jay odrzucił ograniczenia, próbując się z dusznego układu wyzwolić stracił wszystko, co kochał najbardziej. Claire natomiast nie potrafi wyrwać się ze swojego poukładanego, „idealnego” życia. Za wszelką cenę próbuje udowodnić, że nieudane życie rodzinne można odreagować, uczucia stłumić, i wszystko to zrekompensować sobie pasją, tylko co wtedy kiedy i na tym polu człowiek osiąga nikłe sukcesy? Chociaż są dorosłymi ludźmi z bagażem doświadczeń, tak naprawdę cechuje ich niedojrzałość, wygoda, obawa, niechęć zmian. Konsekwencją jest ból i cierpienie własne i partnera.

Claire zamieniła swoje życie w teatr. Wszystko w nim jest fikcją - małżeństwo, kariera aktorska, a nawet kochanek. Myśli, że perfekcyjnie udając, „wchodząc w rolę” żony, matki, aktorki czy kochanki, nie poniesie konsekwencji, jak w swoich przedstawieniach w teatrze. W obojgu narasta frustracja, i poczucie samotności nie do zniesienia. Bo tak naprawdę każde z nich żyje w otoczeniu bliskich, znajomych, przyjaciół czy rodziny, ale jest samotne, wyobcowane, niezrozumiane.

Ponad pragnienie bliskości, zaspokajania seksualnych potrzeb wyrasta poczucie więzi, zrozumienia, prawdziwego wzajemnego uczucia. Kiedy Jay zaczyna dążyć do poznania historii swojej kochanki, kiedy zaczyna oczekiwać czegoś więcej aniżeli cotygodniowego

mechanicznego seksu, a ich relacja zaczyna wychodzić poza intymność, wszystko zaczyna się psuć. Odsłonięcie emocji i prawdziwych potrzeb jest trudniejsze niż zdjęcie ubrania nagość przed zupełnie obym człowiekiem. W przypadku Claire byłoby to porzucenie rodziny i dotychczasowej stabilizacji, a dla Jaya powrót do dawnego „zniewolenia” związku. Obojga wizja ta przeraża. Kiedy dochodzi między nimi do konfrontacji poza ich własnym mikroświatem Claire i Jay zaczynają się wzajemnie oskarżać. Ich związek był zbudowany na niewymownej potrzebie bliskości i emocjonalnej samokontroli. Przyznanie się przed sobą, że miało się te same oczekiwania, pragnienia jest bolesną prawdą. Niestety ich relacja jest obwarowana pewnymi „regułami gry”, normami miejsca i czasu w innych warunkach nie istnieje, jest fantasmagorią.

Sfrustrowany Jay nawiązuje perwersyjną relację z mężem Claire. Łamie niepisaną zasadę anonimowości i milczenia. Opowiadając mu o środowych spotkaniach z kobietą i prosząc go o wskazówki jak z nią postępować i rozwijać relacje, mężczyzna nie wie, że środową partnerką Jay’a jest właśnie jego żona. Historia trojga ludzi zaczyna przypominać historię tragicznego trójkąta.

Jay, który porzucił rodzinę, nie ma punktu zaczepienia, nie ma też nic do stracenia. Jego życie zaczyna koncentrować się na Claire. W pewnym momencie mówi o niej: „Jest wszystkim ,co mam”. To ona wypełnia pustkę, to ona jest formą zastępczą lub tym czego mężczyzna szuka, a nie jest w stanie zdefiniować. Zaczyna o nią rozpaczliwie walczyć. Jednak na błagalne: „Zostań!” Jay’a, Claire odpowiada: „Nie!”. Zamiast progresu następuje śmierć. Śmierć, której definicję przytacza przyjaciółka Claire, spowodowana utratą kogoś lub czegoś, „śmierć po której żyje się dalej, ale po której nie ma ani nadziei ani złudzeń”.

U Chéreau występuje inna estetyka pokazywania ciała. Estetyka „zwyczajności”, naturalizmu a czasem nawet brzydoty. Zbliżenia Claire i Jay’a nie są romantycznym spotkaniem kochanków. Dzieją się w surowych warunkach, w kawalerskim, niezadbanym mieszkaniu mężczyzny. Żadne z nich nawet nie stara się zaburzyć tej „atmosfery”. Nie ma sentymentów, nie ma miłości, są czysto zwierzęce instynkty, brud, smród i kondom. Kochankowie nie starają się sobie przypodobać. Nie mają idealnych ciał, wręcz przeciwnie. Wszak bohaterowie oscylują wiekiem w okolicach czterdziestki, a ich fizyczność uległa zmianie. Otwarcie prezentują swoje niedoskonałości. Jakby odrzucając barierę wstydu. Jest tylko prawda. Prawda w relacji ciało contra ciało. Obnażanie ciała jest antyestetyczne i antyerotyczne. Spektakl który między sobą odgrywają nie jest spektaklem ludzi, ale obcych sobie ciał, bez imion i historii. Ciała te zderzają się ze sobą, falują, ocierają się i opierają o swoje klatki piersiowe - biologia. Ciała te są ściśle ze sobą spójne, ale przerażająco samotne.

Być może ten uścisk jest jedyną namiastką bliskości jaką zaznały. Realizm w ukazaniu ciała przeczy umowności samej relacji. Relacja ich jest czysto matematyczna, a wynik przewidywalny.

Anatomia piekła (Anatomie de l'enfer, reż. C. Breillat)

Anatomia piekła jest adaptacją powieści „Pornocratie” autorstwa samej Breillat. Seksualność jest tu pokazana z perspektywy *stricte* kobiecej. Zostają odsłonięte jej (kobiece) pragnienia i fantazje. Tytułowe piekło okazuje się przede wszystkim cielesne, ma anatomię i to jest ciało kobiety. Dla autorki seksualność to domena każdej jednostki, wpisana w normę społeczną, zatem nie nabiera ona pornograficznego sensu. Breillat bada różnice między płciami, genezę pożądania.

Według Breillat miłość między kobietą a mężczyzną nie istnieje. Istnieje natomiast nieubłagana różnica fizjologii i płciowość, autorka bada je precyzyjnie i dosłownie. Kobieta i mężczyzna zostali stworzeni w taki sposób by dopiero po połączeniu swoich narządów intymnych stworzyć całość. Doznanie przyjemności seksualnej jest możliwe dopiero w wyniku tego „całościowego połączenia”. O ponadcielesną jedność jednak bardzo trudno...

Zalążkiem historii jest moment, w którym kobieta próbuje uwieść przypadkowo poznanego w klubie gejowskim mężczyznę, ten jednak odrzuca ją, w konsekwencji dziewczyna próbuje popełnić samobójstwo. Spotkany wcześniej mężczyzna ratuje ją. Kobieta zaprasza go do mieszkania, pomimo braku jednoznacznej sugestii na temat homoseksualnej orientacji mężczyzny, miejsce ich poznania – klub gejowski – determinuje postrzeganie go, jako „tego, który nie lubi kobiet”. Klub jest tu metaforą świata męskiej dominacji, w którym kobieta jest intruzem.

Nieznajoma wyjawia mu, że jej pragnieniem jest być oglądaną „tam gdzie jeszcze nigdy nie była oglądana”. Mężczyzna stawia jej warunek – musi zapłacić. Przez następne cztery dni regularnie odwiedza ją w jej domu.

Początkowo kobieta z niepewnością i chwilowym wstydem rozbiera się przed nieznajomym. Przyznaje się też, że jest dziewicą. Każdorazowym rytuałem ich nocnych spotkań jest moment w którym kobieta kładzie się nago w centrum pokoju, na łóżku, pada na nią kliniczne oświetlenie, jak gdyby miała być przedmiotem badania lekarskiego. Nie jest to jednak nagość pornograficzna - jest wzniosła, przeniesiona jakby z epoki renesansu. Leżąc nago, oddaje mu całą prawdę o swoim ciele, wraz z obszarami powszechnie uznawanymi za intymne. W dodatku „kobięcy eksponat” jest maksymalnie naturalny – nie ma poprawionej urody, wyrzeźbionej sylwetki, ma włosy łonowe i pod pachami.

Anatomia piekła jest pełna odwołań religijnych. Breillat nawiązuje do biblijnych korzeni perwersji i nieprzyzwoitości.

Autorka prawie całkowicie rezygnuje z dialogów, uznając prym obrazu. Stąd też wzięła się skrupulatna dbałość o szczegóły scenograficzne. Aktorzy znajdują się w przestrzeni wyraźnie oddzielonej od rzeczywistości, sugerującej pewną symbolikę, ale też umowność konwencji - jak ze snu. Scenografia wprowadza w inny wymiar – fantazji, iluzji jest tłem historii o pragnieniach seksualnych. Klaustrofobiczna przestrzeń, brak kolorów, sterylna biel jest zaaranżowana na potrzeby „spektaklu”, którego podejmuje się kobieta. Jest to forma pułapki. Celowo zredukowana przestrzeń do jasnego tła i kilku przedmiotów by niepotrzebnie nie odwracać uwagi, a skupić ją na symbolice kontrastowych kolorów. Wnętrze pokoju jest „uświęcone” przez wiszący na ścianie krzyż oraz figurki z podobizną świętych.

Mężczyzna i kobieta są bezimienni, wypowiadają się w imieniu zbiorowości, nie analizują indywidualnych, jednostkowych przykładów. Ich dialogi sprowadzają się do feministyczno-mizoginicznych monologów, mikromanifestów jednej i drugiej płci. We wzajemnych oskarżeniach dominuje „podmiot zbiorowy” („jesteś taki sam jak wszyscy mężczyźni”, „jak wszyscy chłopcy”, „wszystkie kobiety tak mają”). Autorka słowami bezimiennych postaci wypowiada stereotypowe truizmy płci: „mężczyźni nie kochają kobiet, tylko chcą je posiąść”, „kobieta jest mężczyźnie poddana”, fizjologia zmusza ją do krwawienia i ciąży. Przełamaniem stereotypu jest wypowiedziana przez mężczyznę konstatacja, że kobiety „dają życie”, oraz obalenie stwierdzenia o „słabej płci”, słowami: „każda matka jest dwa razy silniejsza od mężczyzny”.

Pierwszej nocy kobieta budzi jego ciekawość, ogląda jej ciało z wielu stron, także jego odbicie w przybrudzonym lustrze, obraz ten przypomina „Pochodzenie świata” Courberta. Mężczyzna jest tego świata ciekawy, ale stanowczo i niemal z pogardą wygłasza tezę, o tym, że „kobiety mają źródło zbrodniczej chemii, która wabi młodych chłopców”, demoniczne „coś”, którym mogą posiąść mężczyznę. Po pierwszym stosunku mężczyzna płacze, uległ kuszeniu niewiasty. Kobieta tuli się do niego i pociesza go jak matka swoje dziecko.

Pierwszej nocy kochanek maluje czerwoną szminką jej waginę odbyt i usta. Sugeruje, że wszystkie trzy to płaszczyzny (możliwej) męsko-żeńskiej komunikacji. Bardziej brutalna jest scena, w której przyrównuje tampon do penisa, a po jego włożeniu nic nie czuje, Breillat dokonuje dekonstrukcji seksualności – fizyczny akt seksualny nie ma żadnego znaczenia, satysfakcja seksualna wynika z aktu mentalnego. Seksualność jest stanem umysłu a nie ciała.

W *Anatomii piekła* pożądanie staje się tylko motywem pośrednim. Ważniejsze jest ciekawość „nieoglądanego”, niepoznanego, czyli istota kobiecości, budząca obrzydzenie,

wstręt - krew menstruacyjna, wydzieliny z pochwy. Breillat oswaja widza z poczuciem wstrętu, mieszając je z pożądaniem nieznanego.

Kobieta leży na łóżku pod wiszącym na ścianie krzyżem, moment cielesnego zbliżenia między nią a mężczyzną, jest powtórzeniem „grzechu pierworodnego”, dokonaniem kuszenia, spotkaniem z piekłem, piekło krwawi, męskie genitalia zostają tą krwią zbrukane. Po tym akcie kobieta pyta czy się jej boi, on potwierdza. Jest to symboliczne „pokonanie” i przejęcie władzy i spojrzenia (ona zaczyna obserwować jego) .

W czasie wspólnie spędzonych czterech nocy kobieta oddaje swoje ciało do ekspozycji, ze wszystkimi zaletami, wadami i odstręczającą fizjologią. Breillat kwestionuje w ten sposób „typowo męskie” pojęcie kobiecej atrakcyjności. Podczas tych czterech nocy obala stereotypy, chociaż głównie nimi operuje. Nie neguje fizjologii kobiety, ani jej funkcji rozrodczych, ale próbuje je zdecydowanie zepchnąć na drugi plan. Na pierwszym natomiast, stara się postawić przyjemność z „używania ciała” i na tym zbudować tożsamość kobiety. Mężczyźnie powierza rolę voyera.

Zaskakujący jest finał, kiedy cztery noce upływają, mężczyzna dostaje zapłatę za swoje „zadanie” i zostaje niejako porzucony, „pokonany”. Człowiekowi spotkanemu w barze, opowiada, że łzami w oczach, że już o niej zapomniał, ale nie może zapomnieć rzeczy, które z nią robił. Wraca do jej mieszkania, okazuje się, że jest puste zostało tylko zakrwawione prześcieradło. Został pokonany przez pokłosie męskiej dominacji, które sam ukształtował - kobietę nieczułą.

Breillat definiuje ludzką seksualność jako zbiór różnych elementów, metafor, charakterystycznych znaków, tworząc w ten sposób formę zdekonstruowanej, surrealistycznej logiki. Istotne jest to, że emocjonalność nie jest jej główną składową, a właśnie odkrywanie wieloznaczności seksualności i konfrontacja stereotypów. W świecie Breillat seksualność jest ponad ciałem, a seks i seksualność niekoniecznie są wyrażeniami pokrewnymi.

***Twentynine Palms* (reż. B. Dumont)**

David i Katia są kochankami. Wyjeżdżają na trzy dni z miasta by zatrzymać się w małym hotelu i spędzić w domyśle romantyczne chwile. Poruszają się po pagórkowatym, pustynnym, wyludnionym obszarze, w miejscach dzikich, tajemniczych i potencjalnie niebezpiecznych. Opuszczenie granic miasta jest symbolem wyzwolenia spod wszelkich reguł, praw dotychczasowego życia. Oddają się wolności, rytm dnia zaczynają wyznaczać im prawa natury. Oni dwoje również wymykają się kulturowo przyjętym normom, obyczajom. Czas upływa im na posiłkach, seksie, i kontemplacji przyrody.

Dialogi między nimi są skąpe, opierają się na znikomej znajomości języka i internacjonalizmach. On mówi do niej po angielsku, ona odpowiada po francusku, zdawkowo po angielsku. Pozornie się rozumieją, każde jednak nadaje swoim słowom osobisty sens. Nieporozumienia wywołują irytację i konflikty, które zaczynają się kiedy pojawia się załączek dialogu. Nie znająca dobrze języka Katia używa szeregu zaprzeczeń i przypadkowych słów. Wypowiada się na błahe tematy jak smak lodów („nie smakują jej, ale nie są złe, są dobre”), czy wygląd ogolonej głowy jednego z Marines, którego widziała w knajpie i stwierdziła że jest sexy, ale po chwili mówi Davidowi, że gdyby on zgolił włosy rzuciłaby go. David irytuje się i wypomina Katii, że w ich rozmowach brak logicznego sensu, ponieważ kobieta mówi coś czemu brak konsekwencji, gdyż jej następne słowa są już zaprzeczeniem wypowiedzianych. Katia uśmiecha się i podsumowuje jego wypowiedź słowami „kocham cię”, on na to „pragnę cię”. W słowach tych wyraża się cały konflikt oczekiwań płci względem siebie. Porozumienie osiągają posługując się uniwersalnym, intymnym językiem ciała.

Dumont buduje swoją opowieść na opozycjach. Uświadamiając przez to jak cienka jest granica między miłością a nienawiścią, bólem, satysfakcją a przyjemnością. Opozycja dwójki bohaterów kontrastuje z niezmierzonymi otwartymi przestrzeniami, daleką linią horyzontów. Wydaje się, że są oni jedynymi osobami w *Twenty-nine Palms*. Inni ludzie są nierozpoznawalnym tłem, nawet jeśli są punktem wyjścia ich banalnych dyskusji.

Kochankowie diametralnie różnią się od siebie, zarówno pod względem fizycznym, zewnętrznym, jak i charakteru i wrażliwości. David jest umięśnionym, pewnym siebie mężczyzną, wziętym fotografem, a Katia ma wygląd młodej, naiwnej dziewczyny, jeszcze dziecka, nie ma wyraźnych kobiecych kształtów. Jej delikatnej urody nie podkreśla makijaż. Charakterystyczna jest dla Dumonta wyraźna antynomia stereotypów płci wyrażana w poglądach, emocjonalności, patrzeniu na świat. Konfrontuje empatyczną Katię z narcystycznym pewnym siebie Davidem. Katia jest zafascynowana niecodzienną przyrodą dotyka drzew, skał, roślin, a David martwi się zarysowaniami na karoserii swojego Hammera. Katia poszukuje w sklepie medykamentów by zaspokoić seksualne pragnienia partnera, on zaś pasty samochodowej do maskowania rys. David wyraźnie bardziej dba o swojego czerwonego Hammera, aniżeli o delikatną partnerkę. Kobieta jest jedynie jego dodatkiem.

W pokoju hotelowym Katia bardzo emocjonalnie przeżywa oglądany przez Davida program rozrywkowy Jerry’ego Springera, którego nie rozumie. Partner zdawkowo relacjonuje jej, że tematem dyskusji jest postawa ojca, który wykorzystywał seksualnie swoją córkę. Katia przejmującym głosem podsumowuje „biedactwo”, David ironicznie pyta kogo ma na myśli.

Seks w *Twentynine Palms* jest dosłowny, fizjologiczny, ocierający się o pornografię. Jest pierwotnym aktem, odarty z kultury, jest rozładowaniem instynktów, sprowadzonych jedynie do wymiaru zaspokajania fizjologicznych potrzeb. Seks Davida i Katii jest formą rozrywki, wspólnego spędzania czasu. Jest też jedyną płaszczyzną porozumienia między nimi. Gwałtowny, głośny, wyuzdany, bez zbędnych emocji i banalnego romantyzmu. Nie ważne jest miejsce i czas. Obojętnie czy jest to hotelowy basen, pokój czy potężne skały. Zbliżenia są zawsze inicjatywą Davida - samca, który musi zdobywać swoją kobietę. Katia jest biernym dawcą rozkoszy, jak w scenie nieskrępowanego seksu na pustyni. Po skończonym stosunku udają się na głązy. Spokojnie i beztrząsowo wygrzewają się na słońcu, a ich nagie, blade ciała wtapiają się w krajobraz. Oprócz fizycznego zespolenia obserwujemy zespolenie z naturą.

Oboje czerpią ze współżycia przyjemność, każde na swój sposób. Katia przeżywa miłosne uniesienie bardzo emocjonalnie, osiągając spełnienie na granicy radości i płaczu, czując potrzebę bliskości z Davidem, on natomiast potrzebuje jej jako „narzędzia” do osiągnięcia orgazmu. Po gwałtownej scenie seksu oralnego ona tuli się do jego ud i mówi „kochanie”, David czule gładzi ją po włosach. Ale niedługo po tym, kiedy dziewczyna zamyka się w łazience, zaczyna grozić jej że ją porzuci i wyjedzie. Znamienna jest scena wyjścia Katii i jej błaganie się po nieznanej okolicy, Davida początkowo nie obchodzi co się z nią stanie, kiedy długo nie wraca, wychodzi zobaczyć gdzie jest. David i Katia szamoczą się. Po wszystkim posłuszna Katia tuli się do niego.

Pomimo przedstawienia naturalistycznych scen seksu, realnego czasu ich trwania, dokładnego badania zachowań obojga partnerów, ich koncentracji na wzajemnych przyjemnościach, dumontowscy bohaterowie nie potrafią się „scalić”, potrafią dać sobie przyjemność, ale nie połączyć. Każdy wydaje się ledwie świadomym istnienia drugiej osoby. Ich ciała są dosłownie splecione, orgazmy głośne, pierwotne, zwierzęce, ale przeżywane samotnie. Seks według Dumonta jest aktem samospełnienia, gwałtownej świadomości (czasami pozornej) dominacji.

W końcowej scenie brutalnego gwałtu Davidowi zostaje odebrana jego męskość, jego poczucie bycia herosem, dominatorem, jego pewność siebie. Gwałcielem jest przeciwieństwem Davida, mężczyzną z ogoloną głową („bardzo sexy”, ale z którym Katia nie chciałaby się wiązać), poskramia męskość Davida. Mężczyzna tak samo przeżywa seksualną przyjemność, jak David w seksualnej relacji z Katia. Katia próbuje opiekować się rannym Davidem, troszczy się o partnera. David nie potrafi poradzić sobie z utraconą dumą, męskim honorem, odebraną tożsamością. Od tego czasu wydarzenia nabierają nieprawdopodobnego tempa. Mężczyzna goli głowę, upodabniając się do swoich oprawców, próbuje odzyskać utraconą

męskość. W ataku pierwotnego szału (podobnego do momentów osiągania przez niego seksualnej ekstazy - głośne, niekontrolowane krzyki z każdym ciosem) brutalnie morduje swoją partnerkę.

7. 8. Przemoc

Przemoc nie narodziła się w XXI wieku. Towarzyszy człowiekowi od początku dziejów - jest częścią obrzędów rytualnych, religii, wojen, rewolucji, władzy, zmiany porządku świata. Jest zjawiskiem na tyle spowszechniałym, że trudno je ująć w jakiegokolwiek ramy. Dlatego coraz trudniej o obiektywną jego ocenę. Trudno również traktować ją w kategoriach tabu, gdyż o jej synonimach - brutalności, okrucieństwie, mówimy i słyszymy codziennie.

XXI wiek oswoił przemoc, „usprawiedliwił” pewne obszary jej występowania, przede wszystkim kulturę, w której panuje przyzwolenie na jej funkcjonowanie, podawane w ramach „bezpiecznej formy” w mediach i multimedialnych.

Przemoc wizualna jako podnieta

„Zbiorowa przemoc odznacza się pewną groźną atrakcyjnością”³¹⁴. W dzisiejszych czasach już nie ma wątpliwości, że przemoc jest atrakcyjna, zwłaszcza wizualna. Estetyzacja zjawiska dotknęła czasów, w których rządzą gusta mas, a masy uwodzone są przez urządzenia cyfrowe.

To widz decyduje, co chce oglądać. Widz jest spragniony ekstremalnych doznań, szuka szoku, a przemoc „wzbogaca” obraz, uatrakcyjnia go, a ponadto wywołuje przerażenie, potęguje prawdę i strach, buduje napięcie. Przemoc jest wpisana w ramy medialnego spektaklu. Musi być dodatkowo okraszona krwią, obraźliwymi słowami, a w ekstremum – obrazami, czasami śmiertelnej makabry.

Ekranowa przemoc jest bezpieczna, jest fikcją zamkniętą w obrazach. Dzieje się „za szybą” i nawet jeśli ekstremalne doznania mają wpływ na widza, fizycznie nie boli. Może dlatego wiąże się z pożądaniem.

³¹⁴ H. Arendt, *O przemocy. Nieposłuszeństwo obywatelskie*, tłum. A. Łagocka, W. Madej, Aletheia, Warszawa 1978, s. 85.

Przez widza, dla widza

To widz wyznacza standardy. To widz decyduje co chce oglądać. To widz przesuw granice. Dopóty relatywnie pojęta cenzura, próbowała stać na straży moralności człowieka i kształtować jego wrażliwość, ograniczając wiek dostępu do filmów wyświetlanych w kinie, zawierających sceny szczególnego okrucieństwa lub wulgarnego seksu, dopóki nie pojawił się Internet, który „zniósł bariery wiekowe” i zwrócił widzowi „wolność” wyboru, dał okazję podejmowania samodzielnych decyzji o oglądaniu tego, na co w danym momencie ma się ochotę. Oprócz prawa dowolności oglądania, zawieszenia sztywnych ram czasowych ograniczonych repertuarem kinowym lub telewizyjnym, dał również możliwość żywej dyskusji, wymiany poglądów, opinii. Internet kusił i kusi swoim potencjałem przedstawiania filmowej „prawdy”. Atrakcyjność ekranowej przemocy podbija coraz lepsza technologia. Daje ona widzowi, z jednej strony możliwość maksymalnej identyfikacji z fikcyjnym bohaterem, wręcz współodczuwania, z drugiej natomiast poczucie bezpieczeństwa, braku odpowiedzialności i związanego z tym komfortu. Realizm i fikcja nigdy tak dobrze w kinie się nie uzupełniały, jak w „kinie przemocy”. Występowanie aktów przemocy w filmie rzadko kiedy bywa podważane, nieuzasadnione a w konsekwencji nieakceptowane przez widza. Przyzwolenie na prezentację przemocy w filmie bywa „motywowane” i usprawiedliwiane przez samą formę widowiska, przedstawienia, a zatem sztucznego świata, w którym „nic nie dzieje się naprawdę”. Społeczna akceptacja aktów przemocy wynika także z³¹⁵:

- wyraźne rozdzielenie świata filmowej fikcji od świata realnego (stworzenie „bezpiecznego wentylu” dla przeżywania negatywnych emocji i zakazanych wrażeń widza w wykreowanym świecie, charakterystyczne dla kina gatunków),
- stworzenie przekonania, że bohater działa „w dobrej wierze” poprzez przemoc zwalczając zło, które może zagrozić także bezpieczeństwu widza (demonizacja nieuchwytnego bohatera negatywnego, którego pokonać można jedynie stosując przemoc),
- wprowadzenie elementów komizmu słownego, postaci (złagodzenie i osłabienie emocjonalnego wydźwięku aktów przemocy).

Granice postrzegania przemocy na ekranie znacznie się przesunęły. Obrazy zubożały. Duży wpływ miała na to telewizja. To tutaj miały (mają) miejsce codzienne, małe „spektakle makabry” w postaci, newsów w serwisach informacyjnych, reklam, czy animacji dla dzieci[sic!].

³¹⁵ Podział wprowadzam za: R. Syska, *Filmowe modele przemocy*, „Niebieska Linia”, nr 3, 2004, s. 4.

Osobnym tematem są filmy, które hołdując postmodernistycznemu hasłu „wszystko już było” szukają coraz bardziej brutalnych obrazów. Dla telewizji atrakcyjnie konsumpcyjnie jest pokazywanie dobrze sprzedających się obrazów agresji i zła, niż promowanie niepopularnego dobra.

„To kino, odwołujące się do przemocy zarazem jako tematu i głównego środka oddziaływania, tworzy istotnie swoją własną estetykę, formułuje rozliczne kanony i sposoby pokazywania okrucieństwa. Klasycy kina odwoływali się do przemocy najczęściej eliptycznie bądź aluzyjnie, interesował ich efekt psychologiczny, nie dosłowność aktu przemocy. Także kino artystyczne, z dziełami najwybitniejszych mistrzów włącznie, sięgało do scen okrutnych i drastycznych, lecz były to momenty wyjątkowe, rzadkie, działające jak fortissimo w palecie środków muzycznych. Jeśli jednak cały utwór wykonuje się fortissimo, to ten chwyt przestaje być silnie działającym efektem, staje się normą. A ten rodzaj normy stępią wrażliwość, odbiera szansę reagowania na niuanse. Nie inaczej jest z obrazem”³¹⁶.

Cyberprzemoc

Nową formą przemocy, która rozwinęła się wraz z postępem technologii komunikacyjnej i rozwojem nowych mediów zwłaszcza Internetu jest tzw. cyberprzemoc, czyli agresja uprawiana w sieci. Ludzie szybko zauważyli, że działania w wirtualnej przestrzeni są w dużym stopniu anonimowe, a zatem bezkarne. Każde nowe zjawisko ma zazwyczaj dwa oblicza. Wolność, interkonektywność, szybkość i nieograniczony dostęp do informacji są niepodważalnymi zaletami globalnej sieci wraz z nimi idzie także niebezpieczeństwo wykorzystania dobrodziejstw technologicznych jako narzędzi przemocy i agresji względem osoby lub grupy osób.

Zjawisko cyberprzemocy jest najczęściej i najogólniej definiowane jako „przemoc z użyciem technologii informacyjnych i komunikacyjnych” (głównie Internet i telefony komórkowe). Coraz częściej można spotkać się z odmianą cyberprzemocy, czyli cyberbullyingiem, która zakłada agresję za pomocą wśród danej grupy rówieśniczej, przede wszystkim młodego pokolenia, które urodziło się już w dobie ery telefonu komórkowego i komputera. Zjawisko cyberprzemocy w sieci objawia się poprzez szantażowanie, zastraszanie, nękanie, groźby publikacji kompromitujących treści w postaci zdjęć, filmów,

³¹⁶ A. Helman, *Przemoc jako tabu*, [w:] M. Hendrykowski, M. Hendrykowska (red.), *Przemoc na ekranie*, UAM, Poznań 2001, s. 95.

informacji itp. Wykorzystanie do tych celów narzędzi internetowej komunikacji jak poczta elektroniczna, fora dyskusyjne, czaty, blogi, komunikatory, serwisy społecznościowe itp.³¹⁷.

Cyberprzemoc jest zjawiskiem szczególnie trudnym do kontroli czy przeciwdziałania, ze względu na stopień anonimowości agresora, szybkość docierania informacji i nieświadomości wielkości potencjalnej grupy zaangażowanej. Istotą jest działanie na podświadomość ofiary, wywieranie wpływu i psychiczne znęcanie się nad nią. Przeciwwstawienie się agresorowi jest walką na słowa w postaci dementowania (często nieprawdziwych) informacji jest nieskuteczne, gdyż nie ma konkretnego adresata, lub często jest ich wielu. Sprawca określany jest mianem cyberstalkera a jego „siłą” jest znajomość potencjału mediów elektronicznych w celu „uporczywego nękania” ofiary. Formą cyberstalkingu jest również składanie propozycji seksualnych, fałszywe oskarżenia, monitoring, uszkodzenie sprzętu lub danych, tworzenie tzw. antystron. Niebezpieczeństwo zjawiska jest wielkie ze względu na coraz młodsze grupy wiekowe mające dostęp do Internetu i nowych technologii, nieprzygotowane odbiór negatywnych form ich użytkowania. Nie ma instytucji, która sprawowałaby pełną kontrolę nad Internetem. Internetu nie da się całkowicie „oczyścić” z kompromitujących treści lub fałszywych pomówień w imię zasady „internet nie zapomina” pewne treści pozostają w sieci na zawsze.

Przemoc ikoniczna *contra* obrazy przemocy

Tradycyjnie pojmowane obrazy przemocy często pojawiają się w filmach i mediach by podkreślić brutalność, czy oddać realizm tematu. Wypełnione krwią kadry mają uruchomić w widzu „estetyczne” doznania i wywołać oczekiwane uczucia – lęk, obawę, niepokój, sprzeciw, empatię, gniew. Zarówno estetyka jak i emocjonalność są charakterystyczne dla konwencji wybranych gatunków filmowych, przede wszystkim horroru ze swoimi podgatunkami jak *gore* i *slasher*.

Decydując się na obejrzenie konkretnych gatunków, widz poddaje się prezentacji serii przemocy przedstawionej w postaci tortur, ćwiartowanych ciał, rozlewu krwi, sadystycznych praktyk o niezwyklej intensywności. Widz jest odpowiednio przygotowany na ponadstandardową dawkę okrucieństwa i poddaje się im na własną odpowiedzialność. Często obrazy przemocy zawierają elementy nadnaturalne, a głównego bohatera cechuje ogromna siła-wola życia. Żeby dodatkowo odrealnić oglądamy na ekranie sceny nadludzkiego

³¹⁷ Ł. Wojtasik, *Cyberprzemoc – charakterystyka zjawiska*, <http://webcontrol.pl/art/cyberprzemoc.pdf> [dostęp online: 22.01.2014].

cierpienia, masakry, bitew, rozczłonkowania ciała ciosy są zadawane wielokrotnie, a zakrwawionemu, skatowanemu bohaterowi cudem udaje się ujść z życiem. Uśmiercony zostaje przeciwnik, ale również przypadkowo napotkane osoby. Zło ostatecznie udaje się pokonać, ale bohater płaci wysoką cenę - spustoszały krajobraz, śmierć bliskich i niewinnych osób, nieodwracalne ślady w psychice (psychozy, lęki).

Przemoc ikoniczna, chociaż bywa częścią scen przemocy (filmowej, medialnej) jest odmiennym zjawiskiem. Przede wszystkim ważną rolę pełni intencjonalność nadawcy. Intencjonalność ta jest subiektywna i kreowana tak by wywarła odpowiedni wpływ na odbiorcę, a odbiorca był jej nieświadomy. Forma przemocy ikonicznej ma charakter niejawną, intencyjny, zachodzi w warstwie psychologicznej poprzez wielozmysłowe postrzeganie obrazu. W dobie zaawansowanych technologii multimedialnych wywieranie wpływu na widza, manipulowanie emocjami jest znacznie prostsze. Do demaskacji intencji autora (nadawcy) potrzebna jest odpowiednia kompetencja widza polegająca na odpowiednim zasobie kulturowym i intelektualnym. Im wyższy jej poziom tym mniejsza siła oddziaływania. W przeciwnym razie widz staje się „biernym konsumentem”. Zaletą jest niewątpliwie bardzo intensywne przeżywanie obrazów przemocy, intensyfikacja doznań audiowizualnych, tworzenie fałszywych tropów i poszlak. W przekazach medialnych natomiast jest zagrożeniem tworząc nieprawdziwy obraz rzeczywistości (np. skalę zagrożenia, strat, ofiar, przyczyny) mający na celu odwrócenie uwagi od spraw rzekomo nieistotnych.

Dwuznaczność funkcji języka

Przemoc definiowana jako „przewaga nad drugim człowiekiem w celu narzucenia mu swojej woli”, posiada poza fizycznym, także swój lingwistyczny aspekt. Język w tradycyjnym pojęciu jest narzędziem mediacji, twórczego spierania się, pokojową metodą rozwiązywania konfliktów. Język i mowa są buforami upuszczania emocji, a więc odwrotnością przemocy bezpośredniej. Konfrontacja skrajnych opinii może mieć charakter agresywny, ale póki nie narusza dóbr cielesnych przeciwnika w dyskusji, prezentuje chociażby minimalny szacunek do rozmówcy. W wielkim uproszczeniu: język wypiera przemoc fizyczną. Tam gdzie pojawia się dyskusja istnieje choć cień porozumienia, przemoc fizyczna jest rozwiązaniem skrajnym, ostatecznym.

Język jest także „narzędziem” w ustach człowieka, i tak samo jak posiada moc uchronienia od fizycznych konfliktów, tak samo często jest tych konfliktów prowokatorem. Język może stać się nośnikiem przemocy pod wpływem „nietrwałych, „patologicznych”

okoliczności zakłócających wewnętrzną logikę komunikacji symbolicznej.”³¹⁸ Nieodpowiedni dobór słów, zaburzenie logicznych ciągów wypowiedzi, może upraszczać myśl, kierując ją w stronę błędnego sensu. Rozbija to spójność rozmowy, nadając jej zupełnie nowy, nieoczekiwany kontekst. Język ma siłę performatywu, może dowolnie kształtować rzeczywistość – może w wielu przypadkach zapobiegać przemocy, rozwiązywać konflikty, ale może też krzywdzić, ranić, kamuflować fakty.

Skąd się wzięła przemoc? (Wybrane stanowiska)

Agresja i zło były od dawna zagadnieniem, które fascynowało i frapowało badaczy. W XIX wieku na plan pierwszy wysunęły się dwie grupy badania nad pochodzeniem zła i agresji w człowieku prowadziły w dwóch kierunkach – instynktywizmu i dekonstruktywizm³¹⁹.

Zwolennicy teorii instynktywistycznych motywują występowanie przemocy wrodzonymi skłonnościami człowieka, warunkowanymi genami i prawami ewolucji, wedle których przeżywają jedynie najsilniejsze i najlepiej przystosowane osobniki. Człowiek jednak jest gatunkiem szczególnie uprzywilejowanym „w wyniku ewolucji wykształcił inny repertuar atrybutów chroniących go przed niebezpieczeństwami: inteligencję, zdolności umysłu, możliwość przewidywania zdarzeń, umiejętności komunikacyjne”³²⁰.

W latach 60. ukazała się rewolucyjna teoria Konrada Lorenza, który twierdził, że agresywność jest emocją pochodzącą bezpośrednio z ludzkiej natury, na którą nie mają wpływu żadne czynniki zewnętrzne (społeczne, kulturowe, polityczne). Mało tego, twierdził, że agresja i przemoc „wewnątrzgatunkowa” jest zjawiskiem pożytecznym (twierdzenie oparte o obserwację różnych gatunków zwierząt). „Agresja pozostaje zaś w służbie życia, pomaga gatunkom rozwijać się i doskonalić, a jednocześnie usuwać jednostki hamujące proces ewoluowania organizmów”³²¹.

Według naukowca ograniczenie naturalnej agresji jest zagrożeniem dla istnienia gatunku, dlatego też destrukcyjna siła musi „mieć swoje ujście”, zgodnie z wzorcem zachowań. Dla człowieka formą kataraktyczną jest „inscenizacja rytuału przemocy” w postaci np. zawodów sportowych, gier, obrazów wirtualnej przemocy, filmu. Lorenz upatruje

³¹⁸ S. Žižek, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, tłum. A. Górny, Muza SA, Warszawa 2010, s. 64.

³¹⁹ Por. R. Syska, *Agresja i zło...* dz. cyt, s. 9.

³²⁰ Tamże, s. 10.

³²¹ Tamże, s. 13.

zagrożenie w kulturze, gdyż wrodzona agresja jest czymś dobrym. Dopiero pod wpływem zakazów i ograniczeń nastąpiła jej ekspansja.

Bezpośrednim kontynuatorem teorii Lorenza był Ireneus Eibelsfeldt, którego wyniki badań były bardziej optymistyczne. Twierdził on, że pewne agresywne zachowania są wrodzone, ale w człowieku emocje i relacje pozytywne (miłość, przyjaźń) dominują nad negatywnymi, „człowiek nie rodzi się mordercą”, a przyczyną jego okrutnego postępowania jest brak „mechanizmów” hamujących działania agresywne³²².

Odmienne poglądy prezentowali prekursorzy koncepcji behawioralnej (environmentaliści), a później i sami behawioryści. Twierdzili, że wszyscy ludzie rodzą się równi, człowiek z natury jest dobry i rozumny, kieruje się jedynie dobrymi instynktami, agresję i zło wzbudzają w nim natomiast uwarunkowania społeczne – prawo, wychowanie, instytucje.

O ile teorie prekursorów behawioryzmu uznawane były za skrajnie utopijne, behawioryści z Margaret Mead na czele, opierali swoje teorie na obiektywnych badaniach kultur pierwotnych. Według Mead kultura i wychowanie znacząco determinują charakter i postępowanie człowieka. „Podstawą naszej kultury jest represyjność; oparta na winie moralność generuje destrukcyjne mechanizmy wpływające na naszą osobowość. Taka struktura relacji społecznych skazuje świat zachodni na przemoc, agresję, wojny, a w sferze seksualnej również na kompleksy, kryzysy i niebezpieczne dla naszej psychiki zahamowania”³²³. Mead zarzucano subiektywne patrzenie jedynie z perspektywy - feministycznej.

Do behawiorystów zaliczał się również psycholog Abraham Maslow, który stanowczo sprzeciwił się tezie o istnieniu „pierwotnego instynktu zła”. Twierdził, że agresja nie jest wynikiem instynktów, ale jest zawsze reakcją na jakiś stan rzeczy. O jej poziomie decyduje wychowanie, kultura i religia oraz moment historyczny.

Podobne stanowisko zajmował Elliot Aronson, który twierdził, że nie istnieje „instynktowna wola walki”, jeśli człowiek nie jest zmuszony do reakcji na bodźce zewnętrzne. Agresja i przemoc są mechanizmami obserwowanymi i wyuczonymi³²⁴. Teorie

³²² Por. I. Eibl-Eibesfeldt, *Miłość i nienawiść. Historia naturalna elementarnych sposobów zachowania się*, tłum. Z. Stromenger, Warszawa 1998, s. 302.

³²³ R. Syska, dz. cyt., s. 21.

³²⁴ Por. Albert Bandura eksperyment z lalką „bobo”, Stanley Milgram, „eksperyment badający posłuszeństwo wobec autorytetu”, „Stanfordzki eksperyment więzienny” Philipa Zimbardo.

behawiorystów potwierdzają przeprowadzone w XX wieku słynne eksperymenty Bandury, Milgrama, Zimbardo.

Teorią, która czerpie po trochu z instynktywizmu i behawioryzmu jest psychoanaliza. Freud definiował jednostkę ludzką jako walczące w sobie instynkty (popędy): seksualny i samozachowawczy – życia i śmierci. Popęd śmierci dąży do „unicestwienia jednostki”, jest odpowiedzialny za zachowania destrukcyjne, których skutkiem ubocznym jest agresja. Częściowo kierowana „do wnętrza” organizmu (autodestrukcja), a częściowo na zewnątrz w formie przemocy. Destrukcyjne popędy kumulowane w człowieku muszą mieć swoje ujście. Duże znaczenie ma tutaj kultura (prawo, religia, normy społeczne), reguluje „możliwości” zewnętrznego wyładowania popędów i nakierowuje je i przekształca w formy możliwe do zaakceptowania. Zachowanie człowieka zależy od wykształcanego charakteru (współgranie instynktów i ograniczającej je kultury).

Koncepcję tę rozwijał Erich Fromm³²⁵. Wyróżnił dwa typy agresji – złośliwą i niezłośliwą³²⁶. Niezłośliwa to wszystkie zachowania biologiczne, filogenetyczne, zwracające się „ku życiu” stanowiące reakcje na zagrożenie. Agresja złośliwa (destrukcyjność i nekrofilia³²⁷) natomiast, jest charakterystyczna tylko dla gatunku ludzkiego, nie służy przetrwaniu czy podtrzymaniu gatunku – a wręcz przeciwnie – przyjemności i satysfakcji.

Reprezentacje przemocy w filmach New French Extremity

Nieodwracalne (Irréversible, reż. G. Noé)

Noé w *Nieodwracalnym* przełamał standardy pokazywania przemocy w kinie. Jego obrazy przekraczają granice „bezpiecznej odległości”, z której widz z reguły obserwuje wydarzenia. Pokazuje więcej niż spodziewamy się, a nawet chcielibyśmy zobaczyć.

Osią konstrukcyjną są dwa wydarzenia: brutalny gwałt na głównej bohaterce (przemoc seksualna) i morderstwo jego prawdopodobnego sprawcy w imię zemsty. Poprzez odwrócenie czasu wydarzeń i sfragmentaryzowanie świata przedstawionego, te dwie sceny przemocy wydają się nieproporcjonalnie długie i dominują nad resztą scen w filmie.

Noé pokazuje jak bardzo przesunęły się granice przemocy we współczesnym kinie.

³²⁵ Według Fromma: „charakter stanowi specyficzną strukturę organizującą ludzką energię w celu realizacji ludzkich celów; gra rolę motywującą zachowanie według jego dominujących celów: powiadamy, że jakaś osoba działa „instynktownie”, co znaczy - w zgodzie ze swym charakterem”.a

³²⁶ Zob. E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tłum. J. Karłowski, Rebis, Poznań 1998, s. 203.

³²⁷ Zob. tamże, s. 314 i s. 366-367.

Ekranowa przemoc znajduje się w kanonie spodziewanych przez widza „atrakcji”, w *Nieodwracalnym* jednak przemoc ta trwa „nieskończenie długo”. Oprócz niesamowitego poziomu okrucieństwa, transgresja tkwi w czasie przedstawienia. W przekroczeniu dopuszczalnych ram wytrzymałości psychicznej widza. W formie jej prezentacji jako bezpośredniej relacji. „Czas niszczy wszystko” - załamuje poczucie bezpiecznego dystansu, wyzwala nietypowe reakcje, demaskuje widza.

Gwałt w *Nieodwracalnym* jest formą psychologicznego eksperymentu. Widz zajmuje tu pozycję podobną do pozycji Alexa z *Mechanicznej pomarańczy* Kubricka. Nie bardzo wiemy jak ma zachować się widz patrząc na prawie dziesięciominutową scenę przemocy seksualnej. Noé chcąc pokazać nam kim tak naprawdę jesteśmy, uświadomić nam ile jesteśmy w stanie znieść, jakie są prawdziwe emocje, wybrał Belucci jako wabik, przynętę. Kiedy piękna Alex wychodzi z imprezy i schodzi do przejścia podziemnego kamera jesteśmy na tyle blisko jej, że chce się jej dotknąć. Bliskość sprzyja identyfikacji z postacią. Można powiedzieć, że nas uwodzi – nienaganna sylwetka, piękne kształty, długie nogi – z chęcią podążamy za nią, naiwnie wchodzimy do - rzekomo „bezpieczniejszego” - ciemnego tunelu, nie zdając sobie sprawy z czyhającego zagrożenia, odurzeni samą przyjemnością patrzenia. Nawet kiedy z przeciwka nadchodzi para krzyczących ludzi, nie budzi to naszej czujności. Potem jest już za późno. Jesteśmy uczestnikami dziesięciominutowego spektaklu przemocy dokonywanej na niewinnej kobiecie. Nie wiemy czy patrzeć, osiągając jakąś formę przyjemności jak oprawca, czy zamknąć oczy i przeczekać, udając że nic się nie dzieje, ale nawet zamykając oczy słyszymy jęki, skamlenie i prośby Bellucci. Najchętniej ucieklibyśmy, jak przypadkowy mężczyzna, wchodzący do tunelu. Nie robimy nic. Jesteśmy niemymi świadkami przemocy. Scena gwałtu jest brutalnie dosłowna, pokazywana bez jakichkolwiek estetycznych ozdóbek, zabiegów montażowych, bez ekranowej fikcji. Oprawca poniża Alex, wyzywa ją, bije. Dziewczyna nie jest w stanie się bronić.

„Nieznośne” trwanie tej sceny, sprawia, że widz poddany - w istocie - wizualnym torturom, odczuwa je niemal fizycznie. Zmiana perspektywy oglądania sceny - raz ze strony ofiary, a raz oprawcy potęguje ból i sprzeciw. Duże zbliżenia pogłębiają mechanizm „wczucia”. Dodatkowo złość podsyca fakt, że przemoc była nieumotywowana, kobieta nie była niczemu winna, sprowokowała tym, że jest kobietą. Dystans między widzem a ofiarą zaczyna się coraz bardziej skracać, jesteśmy w stanie „dotknąć” skrwawionego i pobitego ciała Alex. Gwałt ten jest wynikiem zemsty. Zemsty za to że główna bohaterka, Alex, jest piękną kobietą, że do kogoś należy, a ktoś nie może jej mieć.

Ta scena jest inscenizowaną „diagnozą” współczesnego społeczeństwa, którego fascynacją jest podglądanie, oglądanie, „dotykanie wzrokiem”, ale z bezpiecznego dystansu, kiedy jesteśmy świadkami realnego zagrożenia, przemocy odwracamy wzrok lub zamykamy oczy, w nadziei, że „scena” ta szybko się skończy. U Noégo się nie kończy - zostajemy z nieprzytomną, skatowaną Bellucci do końca. Oglądamy konsekwencje własnej bierności. Noé przełamał barierę bezpiecznej fikcji, skierował przemoc również na widza. „Oskarżył go” o bierne przyglądanie się. Wpływanie na emocje to jedyny sposób by odbiorca mógł dokonać subiektywnej oceny wydarzeń.

Dalsza eskalacja przemocy w filmie odbywa się w imię prawa „oko za oko, ząb za ząb”. Marcus wraz z Pierre’em udają się na poszukiwanie człowieka, który zgwałcił Alex. W poszukiwaniu zemsty trafiają do klubu gejowskiego „Rectum”, którego wnętrza są świątynią przemocy (zwłaszcza homoseksualnej). Przemierzają nieskończenie długie korytarze klubu, gdzie to co obserwują w zakamarkach, pod ścianami przypomina całkowitą degenerację gatunku ludzkiego nad którym panowanie przejęły zwierzęce, pierwotne instynkty. Marcus niczym się od nich nie różni. Zszedł „do piekieł” w podziemie klubu targany szalonym, niepoahamowanym uczuciem zemsty, nie zastanawia się nad konsekwencjami, a jedynie nad brutalnym wymierzeniem sprawiedliwości.

Paradoksalnie największy ładunek przemocy otrzymujemy za sprawą wrażliwego Pierre’a, początkowo głosu rozsądku Marcusa, próbującego powstrzymać go przed zemstą. Przemoc Pierre’a ma większy wymiar emocjonalny, Marcus targany jest emocjami, instynktami, nienawością. Pierre mówi mu, że uległ „zezwierzczeniu”, jest głuchy na prośby przyjaciela. Kiedy odnajduje „Solitera”(nie jest do końca pewien czy to naprawdę on), prowokuje go i zaczyna się morderczy pojedynek. Mężczyźni zgromadzeni w klubie ustawiają się dookoła i obserwują widowisko, podżegają ich do walki. „Męski” Marcus po kilku zadanych ciosach pada na ziemię, „Soliter” wykorzystuje sytuację i by pokazać swoją dominację, próbuje go zgwałcić. Wtedy nagle z pomocą zjawia się Pierre (który towarzyszył Marcusowi w poszukiwaniach, ale był bohaterem drugiego planu). W przypływie emocji, które potępiał w Marcusie, które próbował stonować, morduje ze szczególnym okrucieństwem „Solitera”. Na jego twarzy widać niepokojący spokój. Jest świadomy tego, co chce zrobić. W rękach ma gaśnicę, z każdym ciosem, bardziej masakruje twarz mężczyzny. Nie przestaje nawet w momencie kiedy ten z całą pewnością już nie żyje. Aż do chwili kiedy całkowicie rozbija mu czaszkę. Po wszystkim, obserwujemy spokojny wyraz twarzy Pierre’a. Mężczyźni zgromadzeni w klubie nie kryją szoku, ale patrzą na niepozornego mordercę z podziwem, z uznaniem. Jakby symbolicznie uznając jego dominację w (męskiej) grupie –

przejęcie „władzy”. W następnej scenie widzimy jak nieprzytomny Marcus jest wynoszony z klubu na noszach, a Pierre wyprowadzany obstawie policjantów jak groźny bandyta.

Noé wymaga od widza odpowiedzialności za oglądane obrazy, w tym celu wykorzystuje manipulację głębokimi zbliżeniami. Zderza ze sobą obrazy skrajności. Pozwala frywolnie „dotknąć” nagiego ciała Alex, ale równocześnie każe „dotykać” krwi, wnętrzości, zmiażdżonej czaszki „Solitera”, zaskakuje i omija stereotypowe rozwiązania - okrutnym mordercą okazuje się być wyważony, kulturalny filozof, „anioł stróż” porywczego Marcusa, opiekun i dobry przyjaciel Alex.

Noé podaje przemoc taką jaka jest naprawdę, odartą z hollywoodzkich schematów o dobrym i złym bohaterze, którego brutalne czyny są zawsze usprawiedliwione w imię dobra ludzkości.

Przemoc to okrucieństwo, to brutalność, to zjawisko nie mieszczące się w normach funkcjonowania społeczeństwa. Umowne pokazywanie jej na ekranie jest swego rodzaju emocjonalnym symulatorem władzy, siły, bólu, cierpienia, konsekwencji. *Nieodwracalne* jest moralitetem, z przerażająco szczerym przesłaniem w tytule.

***Demonlover* (reż. O. Assayas)**

Demonlover to film o zagrożeniu jakim może być globalizacja, media i Internet. Film rozpoczyna się sceną w samolocie w klasie business. Biznesmeni albo śpią, albo omawiają swoje plany kontraktowe. Na pokładzie samolotu słyszymy różne języki, wiele elementów kultur (kostiumy, jedzenie), przede wszystkim Zachodu i Wschodu. Na wszystkich ekranach telewizorów widocznych na pokładzie są natomiast pokazywane i powtarzane obrazy przemocy jako metafora świata biznesu, gdzie nie istnieją sentymenty, istnieje ciągła walka, o stanowiska, kontrakty i wielkie pieniądze. W takiej właśnie walce bierze udział główna bohaterka, Diane. Podstępem eliminuje swoją przełożoną, błyskawicznie zostaje mianowana na jej stanowisko i przejmuje jej pakiet zadań.

Firma, w której pracuje Diane, Volf Corporation pragnie pozyskać kontrakt z TokioAnime i przejąć rynek internetowych stron o tematyce przemocy erotycznej, pornograficznej i sadomasochistycznej. O taką samą dominację walczy także ich konkurencja Mangatronics. W trakcie negocjacji, graficy prezentują dokonania i efekty swojej pracy przedstawicielom Volf Corporation - roznegliżowane postaci z mangi (przede wszystkim ponętne kobiety), które doświadczając przemocy, osiągają przyjemność seksualną. Graficy pokazują im także rozszerzenie wersji animowanej w 3D - bohaterkę walczącą za pomocą „seksualnej magii”, która za porażki zostaje w ten sam sposób również zostaje ukarana.

W walce o intratny kontrakt między pracownikami korporacji dochodzi do psychologicznej gry, w której tak naprawdę nie wiadomo kto jest sojusznikiem, a kto wrogiem. Podczas negocjacji wychodzą na jaw także nieznane fakty, potencjalny dystrybutor firma demonlover.com zarządzająca kilkoma portalami internetowymi z japońskimi animacjami i komiksami, zarządza też tajemniczym hellfireclub.com, w której to prezentowane są tortury i okrucieństwo „na żywo”.

Diane stara się dowiedzieć, czym tak naprawdę jest hellfireclub. Ogląda i logując się za drobną opłatą do hellfireclubu, wybiera profil osoby torturowanej i rodzaj tortur. Później jeszcze kilkakrotnie ogląda hellfireclub.com, zmienia „bohaterki” przygląda się „opcjom” tortur do wyboru. Wszystkie te kobiety w pewnym momencie zaczynają odwracać się w stronę kamery – jakby z wyrzutem i prośbą o litość do aktualnie oglądającego (i jednocześnie do widza). Podczas oglądania hellfireclubu, zaskakuje Diane jej była szefowa. Z ogromną swobodą wyznaje: „wszyscy to oglądają”, kiedy Diane pyta się jej czy ją to podnieca, była przełożona odpowiada „to mnie fascynuje”.

Diane zmienia się po zamordowaniu Elaine, negocjatkorki kontraktu i jej poważnej konkurentki. O zbrodni wie Elise, sojuszniczka Elaine, a dotychczasowa sekretarka Diane. Zaczyna ją szantażować. Diane wpada we własne sidła. Rezygnuje ze stanowiska, które bezpośrednio przejmuje właśnie Elise. Okazuje się, że niepozorna sekretarka stoi także za „organizowaniem” dziewczyn do hellfireclub. Zmienia się całkowicie też jej wizerunek zewnętrzny od zimnej, nienagannie ubranej, władczej bizneswoman, po bezbronną, dezorientowaną kobietę – ofiarę, która źle odgadła wroga, a w końcu sama stała się jedną z bohaterek hellfireclub.com. Diane, za sprawą Elise, z bezpiecznej „pozycji widza” przed ekranem, zostaje „wciągnięta” do świata brutalnej gry, staje się jedną z postaci, obok innych zdegradowanych popkulturowych kobiecych wcieleń siły i władzy jak Lara Croft, Wonder Woman czy Kobieta Kot. Assayas pokazuje brutalną degradację jednostki przez przemysł i spisek, splecioną z przedstawieniem sadystycznej przemocy.

Konwencja filmu zbliżona jest do thrillera szpiegowskiego, jest tylko punktem odniesienia jeśli chodzi o osadzenie w ramach gatunku. Reżyser nie bada psychologii charakterów postaci ani ich motywacji. Nie dzieli bohaterów na dobrych i złych, każdy okazuje się być zły i każdemu zdarza się słabość i uśpienie czujności. Wszystko jest pozorne, postaci szybko zmieniają swój status, z oprawcy w ofiarę, z winnego w niewinnego.

Bohaterowie filmu zostali dostosowani zunifikowani do czasu i przestrzeni, w której egzystują. Nie mają swojego miejsca, poruszają się w ciągłym biegu między taksówkami, samochodami, samolotami, a pokojami hotelowymi, całkowicie została zatarta granica

geograficzna, raz są w Japonii raz we Francji, posługują się wieloma językami, nie mają rodzin, nie na długo zajmują swoje gabinety, bo rotacja między pracownikami jest bardzo dynamiczna. Zostali „scyfrizowani”. Obdarci z człowieczeństwa i pozbawieni emocji. Jedyne co łączy pracowników Volf Corporation to zwierzęcy seks, dosłownie i jako wspólny korporacyjny projekt. Są „zaprogramowani” żeby odnieść sukces za wszelką cenę.

Assayas podkreślił przemoc współczesnych czasów poprzez scenografię – zimne, przezroczyste lub blade wnętrza. Kolorowe neonowe, szybko zmieniające się – a przez to niezauważalne - światła Tokio. Okrucieństwo i sztuczność komputerowego świata obserwujemy podczas wyjścia Diane i Herve’a do klubu nocnego, w którym występują półnagie dziewczyny, w kolorowych błyszczących strojach, perukach, sztucznym makijażu, poruszające się w jednym rytmie jakby żywcem wyjęte z prezentowanej wcześniej animacji. To świat jest odzwierciedleniem gry, próbuje być tak samo „atrakcyjny” jak japońska anime.

Film ma strukturę gry komputerowej, wprowadzenie animacji oraz wcielenie realnych postaci w wirtualną przestrzeń potęguje to wrażenie. Metaforyczna jest scena kiedy Elise leży nago na łóżku i gra w pełną przemocy grę telewizyjną w hotelowym pokoju, macha nogami i cieszy się jak dziecko zadając ciosy przeciwnikowi, wszak to ona okazuje się mieć największą władzę, sterować innymi i „zarządzać” hellfireclubem.

Zaskakujące jest, że w „cyfrowym” korporacyjnym świecie, pozbawionym skrupułów, najbardziej wyraziste i decyzyjne pozycje zajmują kobiety – od najwyższego szczebla po najniższy (późniejsze niewolnice seksualne hellfireclubu). Mężczyźni są prawie niewidoczni, całkowicie podporządkowani, ulegle wykonują zlecenia pań przełożonych, nawet szef Volf Corporation podporządkowuje się decyzjom swoich koordynatorek projektów.

Wizerunek kobiet w filmie, każdej po kolei, odbiega od stereotypu - są definiowane jako zimne, wyrachowane intrygantki, których nie wzrusza przemoc względem innych kobiet, z premedytacją działają by osiągnąć swój cel, bez wahania sięgają po broń, lub inne metody żeby zabić.

Gorzką refleksją na temat zagrożeń cyberświata jest ostatnia scena – wyjście poza korporację i podpatrywanie rzeczywistości, „badanie potencjalnego konsumenta” portalu hellfireclub. Młody chłopak kradnie swojemu ojcu kartę kredytową zasiada przed komputerem i loguje się na stronę hellfireclub.com, wybiera opcje tortur właśnie z Diane w roli głównej, ma świadomość, że robi coś złego, podniecenie wywołane poczuciem władzy dominuje, przerywa oglądanie kiedy zostaje wezwany przez rodziców. Ponownie widzimy scenę w jego pokoju kiedy z ekranu monitora błagalnym wzrokiem spogląda na niego kolejna ponętna dziewczyna, którą zapewne ma zamiar torturować. To właśnie nastolatek w tej chwili

ma jej los w swoich rękach, kobieta należy do niego. Widzimy na jego twarzy (dziecięcą) przyjemność, taką samą ze składania modelu, co z tortur zadawanych półnagiej „superkobiecie, którą „zdobył”.

Assayas przestrzega przed kierunkiem, w którym zmierza kultura, przed „nową” definicją rozrywki ekstremalnej – w centrum której znajduje się człowiek i pozwalająca na anonimowość cyberprzestrzeń.

Film jest też jedną z odsłon dehumanizacji kultury we współczesnych czasach. Celem globalnej kultury korporacyjnej jest podporządkować sobie ludzi, pozbawić emocji, zmieniać je w manekiny lub bohaterów gier wideo, by walczyli między sobą, zatracając siebie i wpajane wartości, w imię krótkotrwałego sukcesu i splendoru, czekając na jeden fałszywy krok, potknięcie, by z takim samym hukiem, zdegradować ich do pozycji nic nieznaczącego. Mechanizm tak naprawdę nie zmienił się od wieków, zmieniły się jedynie „przynęty” – wizje zdobycia władzy i pieniędzy okraszone są dodatkowymi gadżetami, podnietami: seksem i przemocą. Machina się kręci.

Zbrodniczy kochankowie (Les amants criminels, reż. F. Ozon)

Zbrodniczy kochankowie to jeden z najbardziej wieloznacznych i skomplikowanych formalnie filmów. Tytuł przywołuje na myśl inne obrazy o podobnej tematyce.: np. *Urodzeni mordercy*, *Bonnie & Clyde*, czy *Thelma i Louise*.

Obraz, będący początkowo klasycznym kryminałem, z czasem przeradza się w oniryczną, surrealistyczną opowieść podszytą okrucieństwem, sadyzmem, przeplatany eksperymentami z własną seksualnością. Realistyczny styl ustępuje miejsca scenom z pogranicza jawy i snu. Przywołuje jednoznaczne skojarzenia z bajką o Jasiu i Małgosi. Analogia późniejszych wydarzeń również na to wskazuje. Bohaterowie filmu Ozona, najpierw gubią się, a następnie znajdują chatę, głęboko w lesie. Zamieszkuje ją stary, zaniedbany mężczyzna. Para bohaterów przechodzi zaskakującą dla widza metamorfozę: z okrutnych młodocianych morderców do bezbronnych ofiar spotkanego mężczyzny.

"Morderstwo musi być sfilmowane jak scena miłosna, a scena miłosna jak morderstwo" – tak powiedział, w jednym z wywiadów Ozon, parafrazując znaną maksymę Hitchcocka, co dokładnie odzwierciedla drastyczna scena zabójstwa Saida, która jest zarazem estetyczną wizualizacją zbrodni.

Miejscem akcji jest sala gimnastyczna. Sekwencja ujęć, prowadzących do zabicia Saida jest bardzo uboga w dialogi. Wszystkie emocje szczegółowo zawierają się w warstwie wizualnej. Alice zachęca Saida do zbliżenia, kiedy do niego dochodzi na miejscu pojawia się

Luc, niepokojąco przygląda się kochankom. W końcu wyjmując nóż i wbija go parokrotnie w ciało chłopaka. Kolejna scena ma miejsce pod prysznicem. Młodzi razem zmywają z siebie krew, jednocześnie chcą oczyścić się z brzemienia winy. Następnie obserwujemy równoległe sceny, kiedy oboje przeglądają się w lustrze. Alice na miejscu zbrodni, w zakrwawionej szybie patrzy na siebie z dumą i satysfakcją, Luc natomiast we własnym domu wyłania się z ciemności i spogląda niepokojąco w lustro, na jego twarzy widać zmieszany i opuszczony wzrok, on jako jedyny zdaje sobie sprawę z czynu, który popełnił, oraz z konsekwencji.

Młodzi uciekają do lasu samochodem rodziców Luca, po drodze okradają sklep jubilerski, po to by mieć za co kupić sprzęt ogrodniczy potrzebny do pogrzebania ciała. Symboliczna jest scena w supermarkecie, kiedy mamy konfrontacje postaci morderców z ich dziecięcością, a nawet niewinnością [sic!]: kamera wodzi z jednej strony za Alice, która z łopatą w ręku, czyli narzędziem mającym pomóc zatuszować zbrodnię, z zaciekawieniem i fascynacją przechodzi obok półek z lalkami i maskotkami. Młodzi udają się w dalszą podróż. W wyniku nieporozumienia, do którego dochodzi podczas jazdy, Luc potrąca królika. Rozhisteryzowana Alice wybiega z samochodu, wpada w panikę kiedy widzi, że zwierzę nie żyje, upiera się by je pochować. Chłopak stanowczo się temu sprzeciwia, wtedy ona oskarża go o to, „że nie ma serca”. Luc w końcu zgadza się. Obserwujemy drugą - współczującą naturę Alice.

Kiedy młodociani przestępcy przybywają do lasu na odludziu, który wydaje im się być idealnym miejscem do ukrycia zwłok Saida. Szybko pozbywają się ciała. Widz ogląda to zdarzenie z perspektywy trzeciej postaci: podgląda Luca i Alice zza konarów i liści. Las jako miejsce niezwykle, tajemnicze, magiczne, posiadające nadprzyrodzone moce ma zapewnić im schronienie. Po realizacji swojego planu, chcąc wyjść, gubią się. Przestrzeń lasu zupełnie ich pochłania. Tracą orientację. Idąc wzdłuż rzeki, znajdują łódkę. Wsiadają do niej i płyną, ale bez konkretnego celu. Warto zwrócić uwagę że kiedy kochankowie wsiadają do łódki jest dzień, chwilę później, kiedy już płyną jest noc, dobijając do brzegu znów jest jasno. Przekraczają oni w ten sposób granice realizmu, przybywają do miejsca które jest zawieszone zarówno w przestrzeni, jak i w czasie. Wykraczają oni poza czas realny, a przechodzą w przestrzeń własnej wyobraźni. Mamy do czynienia z aurą snu, imaginacji, tajemnicy, a także baśni. Wiąże się z tym również znalezienie starej chaty w środku lasu. Wraz z przekroczeniem jej progu, Ozon zaczyna konstruować historię dwojga młodych ludzi na nowo. Zostają oni pojęmani przez mężczyznę i uwięzieni w schronie pod podłogą. Tam odkrywają również zwłoki Saida, domyślają się, że mężczyzna zna ich tajemnicę. Dodatkowo utwierdzają się w tym, kiedy w jego ręce dostaje się dziennik Alice. Ten fakt jest również przyczynkiem do

wprowadzenia montażu retrospektywnego, dzięki temu poznajemy pobudki popełnionej zbrodni, plan przygotowań oraz jeszcze raz jej przebieg.

Spośród dwójki bohaterów mężczyzna wybiera sobie chłopaka, pozwala mu wyjść ze schronu. Luc początkowo stara się odepchnąć mężczyznę. W końcu dochodzi między nimi do zbliżenia. Chłopak nie protestuje, wręcz przeciwnie, odczuwa przyjemność i satysfakcję seksualną. Wszystko to odbywa się na oczach Alice, która na tyle, na ile może uchyla co jakiś czas górną część schronu i w ten sposób staje się świadkiem kształtowania tożsamości swojego partnera.

Warto również zwrócić uwagę na istotny szczegół, dla Alice ciało człowieka nie ma żadnego znaczenia, nie jest żadną świętością - kiedy Luc powraca do schronu, gdzie przebywa zamknięta dziewczyna, ona każe mu obejrzeć ciało Saida i zwrócić uwagę na to, że brakuje mu nogi, daje Lucowi do zrozumienia, że zjadła część jego ciała, uśmiecha się z zadowoleniem i czerpie z tego niewymowną przyjemność.

Młodzi kochankowie wykorzystują chwilę zmęczenia mężczyzny i udaje im się uciec z chaty. Biegają przed siebie. Luc nagle potyka się i wpada w sidła zastawione na zwierzęta. Alice początkowo stara się mu pomóc, on jednak każe jej uciekać, przez rzekę, która rzekomo miała być bezpieczną granicą między ułudą a rzeczywistością. Dziewczyna biegnie przed siebie, dochodzi do skarpy, nie ma wyjścia, postanawia sama sprzeciwić się całemu oddziałowi policji, który ma zatrzymać zbrodniarzy. Zdaje sobie sprawę z tego, że decyduje się na śmierć. Tak też się dzieje. Alice zostaje śmiertelnie postrzelona. W zbliżeniu ostatni raz obserwujemy jej twarz, na której rysuje się wyraźny uśmiech, wynikający z poczucia satysfakcji, lub spełnienia. Przebitka, w postaci zbliżenia twarzy Saida, takiej jaką pamiętała ze szkoły, przywołuje na myśl, analogiczne ujęcie twarzy Alice, w momencie morderstwa Saida. Wtedy to ona patrzyła na jego śmierć, czerpała z tej przewagi satysfakcję, przyjemność i podniecenie.

Bezpośredniego porównania aktu seksualnego ze zbrodnią Alice dokonuje w swoim pamiętniku. Widz doświadcza tego, kiedy w retrospektywie, ponownie w zwolnionym tempie ogląda morderstwo Saida, z offu słysząc fragmenty czytanej przez dziewczynę pamiętnika. Seksualna obsesja prowadzi do dewiacji, a nawet (w tym przypadku) zbrodni. Impulsem jest niezaspokojone, destrukcyjne pożądanie.

Obszar psychiki bohaterów związany z odmiennością charakterów, różnicą seksualną wywołuje u bohaterów jednocześnie nienawiść i fascynację. U obojga młodocianych przestępców uruchamia takie pierwiastki osobowości, które do tej pory były ukryte, jak

zdolność do popełnienia zbrodni, obsesja destrukcyjnej seksualności czy skłonności homoseksualne.

W *Zbrodniczych kochankach* Ozon przeprowadza studium psychiki młodych morderców. Zaplanowane przez nich morderstwo - początkowo beztroska rozrywka, zabawa - niekontrolowanie zmienia się w ekstremalną formę inicjacji w dorosłość i staje się wstępem do poznania prawdy o sobie.

KONKLUZJE

Odczytać tabu

Duże znaczenia dla zaistnienia zjawiska „kina ekstremalnego” ma kontekst społeczny, polityczny i ekonomiczny. Źródłem kontrowersyjnej tematyki jest człowiek i jego środowisko, jego aspekty życia, czas historyczny, pochodzenie, kultura, tradycja. Inspiracją dla twórców są zazwyczaj jednostki, ale żyją one pośród jakiejś „masy”. Ich obserwacja wyczuła na tyle, że zaczynają dostrzegać kolejne przypadki, a wtedy nie jest to już precedens społeczny (lokalny), a problem. Diagnoza odbywa się na poziomie geograficznym. Dla każdego kraju istotne są inne problemy.

Kino jest ekstensją niemocy, próbą niemego krzyku, zwrócenia uwagi. Pokazywanie tematów trudnych, wstydliwych, bolesnych jest rzeczą niełatwą w dobie komercjalizacji sztuki filmowej, wymaga odwagi od twórców i odpowiedniego poziomu intelektualnego widza. Wymaga także przyzwolenia społecznego na adaptację problemu do normy przekazu filmowego. Filmy Francuskiej Ekstremy są penetracją ludzkiej natury, badaniem antropologii, fizjologii, biologii i filozofii potrzeb, instynktów. Stworzeniem obrazu przekroju jednostek „nienormatywnych” w społeczeństwie. I wpasowanie ich w „uporządkowany” krajobraz społeczny.

Kompetencja widza

Choć uproszczony kanon zjawisk i zachowań bulwersujących jest taki sam, Francuzi ze względu na multikulturowy model państwa są bardziej otwarci na nowości i eksperymenty. Mają większy (wypracowywany przez lata) zakres tolerancji, inne prawo (które odgrywa ważną rolę jeśli chodzi o kwalifikację przestępstwa), ciągle zmieniające się przepisy – wychodzące ze swobodami w stronę mniejszości. Kocioł francuskiej kultury, w którym mieszają się i przenikają pierwiastki problemów, kontrowersji wszystkich europejskich państw jest ciągle podgrzewany nowymi sprawami.

Filmów, które nie szokują nikt już nie ogląda. Sami widzowie domagają się więcej. Francuski widz ma inną wrażliwość, paradoksalnie bardzo emocjonalną, nie jest pozbawiony racjonalnej oceny zjawiska, ale poprzez obraz jest sprowokowany do reakcji, do wyrażenia opinii, do zajęcia stanowiska.

Filmy Nowej Francuskiej Ekstremy są mocno osadzone w kontekście antropologizmu, biologizmu, instynktów, pochodzenia i filozofii człowieka – w myśl Terencjusza „Człowiekiem jestem i nic co ludzkie nie jest mi obce”. Przede wszystkim przekroczyły

barierę wstydu i redefiniowały pojęcie intymności. *Intimus* to, co wewnętrzne, najgłębsze, zażyłe postanowiono odkryć, wyjść z tym na zewnątrz, w języku filmowym – „pokazać”. Zazwyczaj nie są to rzeczy chlubne, ale przynależące do gatunku ludzkiego. Chodziło o to by pokazać człowieka bez „retuszu”. By pokazać „anatomię totalną” człowieka – cielesności i psychiki, a także jego wewnętrzną wojnę – kultury z biologią, wszak „człowiek jest zwierzęciem”.

Relacja twórca-widz

Twórca jest eksperymentatorem, który zarazem ma do wypełnienia misję. Ubiera w ramy filmowe, „umowne”, tematy trudne, ale jakże dobrze znane. Przekonuje, że filmowa fikcja jest realnością. Konstruując fabułę stawia pytania: skąd? i dlaczego? Po obejrzeniu filmu, widz ma znaleźć na nie odpowiedzi. Są one najczęściej stopniowym odkrywaniem okrutnej prawdy, której źródło bije u styku natury ludzkiej, kultury i antropologii.

Wszystkie filmy *New French Extremity* dotyczą spraw związanych z człowiekiem, sytuacji w których się znajduje, lub może się znaleźć. Jego zadaniem jest szukać połączenia obrazu z widzem. Najczęściej tym zabiegiem jest estetyka szoku, dla widza tożsama z sensacją.

Autorzy tworzą „przezroczystych” bohaterów, ogólnych, uniwersalnych – fizjonomicznie i społecznie, specyficznych everymanów klasy średniej, by ułatwić widzowi proces identyfikacji. Widz nieoczekiwanie przekonuje się, że tematy filmów ekstremalnych dotyczą ludzi znajdujących się tuż obok, a problemy bezpośrednio nas samych, zaczyna zdawać sobie sprawę, że granice są umowne i płynne. A obejrzone obrazy są kalką momentów wyjętych ze współczesności.

Od kiedy widz został „wpisany w przedstawienie”, przestał czuć się bezpiecznie. Autorzy wykorzystują to, stosując wobec zdeorientowanego odbiorcy taktykę szoku. Szok ma wówczas funkcję dwojaką: jest po to by ludzi poruszyć, otworzyć im oczy by dostrzegli pozornie „niewidzialne”, po drugie - jest łatwą przynętą.

Oczywiście nie zapominajmy również o „sensacji”. Odkrywanie tabu przyciąga do kina rzesze ludzi. Żerując na najniższych instynktach i zwykłej ciekawości, stawiają widza w sytuacji niezręcznej – w środku spektaklu (makabry, przemocy, autodestrukcji, okrucieństwa), widowiska, o które prosił. W najlepszym wypadku jest zażenowanym podglądaczem.

Twórcy odchodzą od moralizatorstwa, pomimo pokazywania wartości skrajnych, z ogromnym naciskiem na pokazywanie zła pod różnymi postaciami, w różnych kontekstach.

Nigdy jednak ta granica nie jest czarno-biała. Nie stereotypizują bohaterów, nie oceniają, dają możliwość transformacji (bohatera i sytuacji).

Ekstremalnie, czyli po ludzku?

Skoro mówimy o przypadkach, wydarzeniach znanych z życia, dotyczących człowieka dlaczego pokazywanie ich na ekranie mianujemy „ekstremą”? Dlaczego kwestie pochodzenia człowieka i zagadnień ludzkiego ciała tabuizowano? Wstyd, kultura, normy obyczajowe, cenzura blokowały pokazywanie ludzkich ułomności, popędów, instynktów. Kino pomogło w odtajnieniu tabu. Pozbawiło się jakieś części swojego języka i artystycznych zabiegów, przestało kreować rzeczywistość, a zaczęło ją odtwarzać i to w tym najmniej atrakcyjnym aspekcie. Porzuciło rozrywkowy potencjał na rzecz problemów ludzkich.

Kino ekstremalne to kino którego się nie lubi, które męczy, ale które pociąga, nurtuje i pozostaje w głowie. Nie za sprawą znanych twarzy, bo tych w filmach New French Extremity jest mało, ale za sprawą wyrazów twarzy, emocji, detali i filozoficzno-antropologicznych połączeń tematów.

Kwestia bólu

Obrazy kina Nowej Ekstremy dostarczają widzowi doznań bólu. Po pierwsze bólu polegającego na fizycznym współodczuwaniu z bohaterami, autoidentyfikacji, po drugie bólu egzystencjalnego, bólu polegającego na uświadomieniu sobie rozmiaru problemu (straty, przemocy, okrucieństwa, przemijania, pragnienia, pożądania). Wewnętrzny ból staje się niemyym krzykiem, rozdarciem, niezgodą na zaistniały stan rzeczy. Ból może prowadzić do buntu widza jednostki, do buntu przeciwko obrazowi (formie podania, przekazu), może pogłębić jego frustrację, ale może prowadzić do wewnętrznej refleksji, mającej wpływ na postępowanie. Kiedy obserwujemy na ekranie morderców, napastników, przestępców seksualnych, ludzi uzależnionych, agresywnych, chorych, ułomnych, czarnoskórych, imigrantów, homoseksualistów mamy wrażenie, że historia będzie dotyczyć mikroświata jednostek niezsocjalizowanych, sytuujących się gdzieś na marginesie społecznym. Świat ten zaskakuje kiedy uświadamiamy sobie, że dotyczą problemów uniwersalnych – konfliktów, wewnętrznej wojny z samym sobą, swoimi popędami, słabościami, podnieceniami, instynktami. Wtedy uświadamiamy sobie, ból ten jest w nas samych potrzebuje iskry, żeby się uaktywnić.

New French Extremity jest odkrywaniem człowieka – od jego mrocznej strony, nieestetycznej, niepopularnej. Lustrem skrywanych pragnień i potrzeb. Pokazywaniem kiedy i do jakiego stopnia człowiek jest w stanie przekroczyć granice. „Tyle wiemy o sobie, ile nas

sprawdzono” – kino to wystawia nas na próbę, obnaża widza uaktywniając kalejdoskop emocji.

Dlaczego we Francji?

Kino ekstremalne nie jest „formułą” nową. W kinematografii europejskiej i światowej co jakiś czas pojawiają się podobne przypadki.

W latach 90. istniało już amerykańskie kino transgresji, z bardzo podobnymi do francuskiego postulatami przedstawień naturalistycznych aktów okrucieństwa, przemocy, seksu, gwałtów, podszyte punkową kontrkulturą buntem społecznym, biedą, czarno białą estetyką i satanistyczną symboliką. Lata 80. i 90. to rozkwit hiszpańskiej movidy z Pedro Almodovarem na czele. W Danii prowokował i nadal prowokuje Lars von Trier, spisując w tamtym czasie postulaty Dogmy, w Azji krew przelewa Chan-Wook Park. To także złoty czas, poruszających wyobraźnię, japońskich horrorów.

W samej Francji również występowały przypadki podejmowania przez twórców tematów kontrowersyjnych. Solidne podstawy zbudowali przecież buntowniczy autorzy Nowej Fali. We Francji pojawiła się też tendencja zwana neobarokiem reprezentowana przez trzech filmowców Luca Bessona, Jean Jaquesa Beineixa i Leosa Caraxa (którego *Pola X* jest bezpośrednio przypisywana New French Extremity).

Lata 70. i 80. to również czas filmowania tzw. plag społecznych, cieszących się powodzeniem na dużym ekranie. Narkomania, prostytutka, miłość homoerotyczna, nietolerancja, przemoc domowa wszystkie te tematy podejmowali oprócz debiutantów także dobrze znani już twórcy. Na uwagę zasługuje różnorodność gatunkowa, od dramatów po komedie, filmy obyczajowe, kryminały i adaptacje literackie.

Jerzy Płażewski wyrokuje, że „jeśli fala debiutów lat 90. zapisze się trwale w dziejach kina Francuzów, to dlatego, że udało jej się drażnienie wielu układów międzyludzkich, często występujących w życiu, ale rzadko trafiających do kina gatunków”³²⁸.

Francja pomimo liberalnej polityki pozostaje nadal krajem tradycyjnym, krajem zamkniętych kręgów społecznych, środowisk zawodowych, z pozorami demokracji życia społecznego i stosunków międzyludzkich. A jednak to we Francji miały i mają miejsce wszystkie rewolucje obyczajowe – seksualna, feministyczna.

To społeczeństwo, bardzo wyczułone na punkcie wolności, i swoich praw, kojarzonych zarówno z wolnością obywateli jak i wolnością wypowiedzi, wyrazu, z drugiej

³²⁸ J. Płażewski, dz. cyt., s. 473.

strony przywiązane do tradycji i kultury. Kino jest tu rodzajem filtra, pokazuje szanse zniesienia lub zawieszenia norm i obyczajów, ucieczki od konwenansów, uwolnienia instynktów (pod tym względem film francuski uległ literaturze głoszącej relatywność wartości). Francuzi traktują kino jako specyficzną maszynę wizjonerską - kino pokazuje, a zarazem przestrzega. „Dla przeciętnego widza film francuski to film wolny, będący wyrazem nieskrępowanej opinii twórcy, nie ulegający jakimkolwiek naciskom zewnętrznym, film zrodzony w atmosferze swobody, a nadto w kraju, który wolność wyniósł na sztandary”³²⁹.

Francja, jako ojczyzna kina, przyzwyczaiła do eksperymentów, do poszukiwania „nowego”. Z owego poszukiwania, niepokoju i - w końcu - chęci zszokowania koneserów wytrawnego kina przekroczeniem granic, zrodziła się Nowa Francuska Ekstrema. Gdzieś z boku, ale była głośno komentowana przez widzów, krytyków i samych autorów. Artyści zrealizowali zamierzony cel - świadomi formuły, którą tworzą, nowej tendencji w kinie francuskim, nie mówią jednym głosem - pozostają w kręgu swojego warsztatu, indywidualnych form wyrazu.

W kinie zarażonym niepokojem współczesnych czasów, zagrożeniem wartości i okrucieństwem, bohater, najczęściej samotny, niepewny, zmuszony jest do określenia się - przede wszystkim granic moralnych lub do poszukiwania (odkrywania) prawdy o sobie. Fabuła filmów *New French Extremity* jest tak poprowadzona, że stawiając bohaterów przed jasnymi dla widza wyborami, w przedstawianych, sytuacjach skrajnych traci on pewność tych wyborów, zostaje zachwiana jego równowaga emocjonalna i zdolność oceny „na chłodno”, jest zdezorientowany.

Filmy adresowane są do odbiorcy o określonej kompetencji filmowej, z zastrzeżeniem, że granice dobrego smaku, moralności, poglądów społecznych czy religijnych zostają zawieszone.

New French Extremity to wystąpienie przeciwko tradycji, tak społecznej jak i filmowej, to obalanie mitów, to sprowadzenie człowieka do wymiaru instynktów, jego dehumanizacja, obdarcie go z kultury, to relatywizacja oblicza zła, ale czy nie w tę stronę zmierza świat? Czy *New French Extremity* nie jest uniwersalną, wizualną prognozą zmięchłości świata posttransgresyjnego? Przestroga przed „gloryfikacją” wolności i ... samym człowiekiem?

³²⁹ K. Eberhardt, *Dzień dzisiejszy filmu francuskiego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967, s. 6.

BIBLIOGRAFIA CYTOWANA I PRZYWOŁYWANA

Wydawnictwa zwarte:

1. Arendt Hannah, *O przemocy. Nieposłuszeństwo obywatelskie*, tłum. A. Łagocka, W. Madej, Aletheia, Warszawa 1978.
2. Arens William, *Mit ludożercy. Antropologia i antropofagia*, tłum. W. Pessel, UW, Warszawa 2010.
3. Areskin Lykke, Starke Kurt, *Leksykon erotyki*, K. Jachimczak, R. Wojnakowski, Książnica, Katowice 1998.
4. Ariès Philippe, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1992.
5. Artaud Antonin, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2010.
6. Bataille George, *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. O. Hedemann, KR, Warszawa 2003.
7. Bataille George, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2007.
8. Bataille George, *Historia erotyzmu*, I. Kania, Aletheia, Warszawa 2008.
9. Bauman Zygmunt, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, PWN, Warszawa 1998.
10. Beugenet Martine, *Claire Denis*, Manchester University Press 2004.
11. Brownmiller Susan, *Against our will*, Bantam Book, New York 1976.
12. Brzozowska Blanka, *Gen X: pokolenie konsumentów*, Rabid, Kraków 2005.
13. Caillois Roger, *Żywioł i ład*, tłum. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1973
14. Célestin Roger, Dalmolin Eliane, De Courtivron Isabelle, *Introduction*, [w:] Célestin, Dalmolin and de Courtivron (eds.), *Beyond French Feminisms: Debates on Women, Politics and Culture in France, 1981–2001*, Palgrave Macmillan, New York 2003.
15. Dalajlama, *Radość życia i umierania w pokoju. Rdzeń nauk buddyzmu tybetańskiego*, przeł. P. Jankowski, Rebis, Poznań 1998.
16. Diehl Daniel, Donnelly Mark P., *Dzieje kanibalizmu*, tłum. M. Urbański, Bauer-Weltbild Media, Warszawa 2008.
17. Douglas Mary, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, PIW, Warszawa 2007.
18. Dunne John, William, *Experiment with Time*, A&C Black, London 1927.
19. Durkheim Émile, *Elementarne formy życia religijnego*, tłum. A. Zadrożyńska, PWN Warszawa 1990.

20. Eberhardt Konrad, *Dzień dzisiejszy filmu francuskiego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967.
21. Eibl-Eibesfeldt Irenäus, *Miłość i nienawiść. Historia naturalna elementarnych sposobów zachowania się*, tłum. Z. Stromenger, PIW, Warszawa 1998.
22. Fiuk Ewa, *Fatih Akin: bardzo osobiste kino*, [w:] *Autorzy kina europejskiego V*, Helman Alicja, Pitrus Andrzej (red.), Rabid, Kraków 2009.
23. Foucault Michel, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995.
24. Frazer James George, *Złota gałąź*, tłum. H. Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1962.
25. Fromm Erich, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. J. Karłowski, Rebis, Poznań 1998.
26. Gałuszka Kinga, *Ciało. Poszukujące, znudzone, uwolnione, nieme*, [w:] Lubelski Tadeusz (red.) *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, Rabid, Kraków 2004.
27. Gołaszewska Maria, *Seks w świetle antropologii filozoficznej*, [w:] Imieliński Kazimierz (red.), *Seksuologia społeczna*, PWN, Warszawa 1977.
28. Goodin Robert, Pettit Philip (red.), *Przewodnik po współczesnej filozofii politycznej*, tłum. C. Cieśliński, M. Poręba, Książka i Wiedza, 1998.
29. Has-Tokarz Anita, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, UMCS, Lublin 2011.
30. Helman Alicja, *Przemoc jako tabu*, [w:] Hendrykowski Marek, Hendrykowska Małgorzata (red.), *Przemoc na ekranie*, UAM, Poznań 2001.
31. Horeck Tanya, Kendall Tina, *The New Extremism in Cinema: from France to Europe*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011.
32. Imieliński Kazimierz (red.), *Seksuologia kulturowa*, PWN, Warszawa 1980.
33. Janion Maria, Rosiek Stanisław (red.) *Osoby*, („Transgresje” t. 3) , Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984.
34. Kapusta Anna, *Filozofia ekstremalna. Wokół filozofii krytycznej Michela Foucaulta*, UMCS, Lublin 2002.
35. Kozielecki Józef, *Transgresja i kultura*, Żak, Warszawa 2002.
36. Lévi- Staruss Claude, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, PIW, Warszawa 1970.
37. Lewicki Arkadiusz, *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce genderowe w kinie przedkodeksowym (1894-1934)*, UW r., Wrocław 2011.

38. Lubelski Tadeusz, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000.
39. Malinowski Bronisław, *Seks i stłumienie w społeczności dzikich oraz inne studia o płci, rodzinie i stosunkach pokrewieństwa*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 6, PIW, Warszawa 1987.
40. Marshall Gordon (red.), Tabin Marek (oprac.) *Słownik socjologii i nauk społecznych*, A. Kapciak, J. Konieczna, J. Stawiński, P. Świeboda, M. Tabin, A. Zawadzka, PWN, Warszawa 2005.
41. Marzec-Holka Krystyna, *Przemoc seksualna wobec dziecka*, Impuls, Kraków 2011.
42. McNair Brian, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, tłum. E. Klekot, Muza SA, Warszawa 2004.
43. Megill Allan, *Prophets of Extremity Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, University of California Press, London, 1985.
44. Miczka Tadeusz, „Gwałt terminalny” jako *signum temporis* ekranowego misterium mortis (ponowoczesne przygody śmierci i nieśmiertelności w kulturze audiowizualnej) [w:] Nurczyńska-Fidelska Ewelina, Batko Zbigniew (red.), *Media a przemoc*, Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1998.
45. Millett Kate, *Sexual Politics*, University of Illinois Press, 2000.
46. Mizielińska Joanna, *(De) Konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
47. Mizielińska Joanna, *Płeć. Ciało. Seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006.
48. Nowicka Ewa, *Świat człowieka – świat kultury*, PWN, Warszawa 1991.
49. Obuchowski Kazimierz, *Przez galaktykę potrzeb. Psychologia dążeń ludzkich*, Zysk i S-ka, Poznań 1995.
50. Palmer Tim, *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press, 2011.
51. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań-Warszawa 1989.
52. Pitrus Andrzej, *Gore, seks, ciało, psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, E. R. Siedlce 1992.
53. Pitrus Andrzej, *Oswajanie przemocy* [w:] Nurczyńska-Fidelska Ewelina, Batko Zbigniew (red.), *Media a przemoc*, Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1998.

54. Płażewski Jerzy, *Historia filmu francuskiego 1895-2003*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe Oficyna Wydawnicza AURIGA, Warszawa 2005.
55. Primoratz Igor, *Filozofia seksu*, tłum. J. Klimczyk, PWN, Warszawa 2012.
56. Putnam Tong Rosemarie, *Myśl feministyczna. Wprowadzenie*, tłum. B. Umińska-Keff, J. Mikos, PWN, Warszawa 2002.
57. Radkiewicz Małgorzata, *Władczynie spojrzenia. Teoria a praktyka reżyserek i artystek*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
58. Rinpocze Lati, Hopkins Jeffrey, *Śmierć, stan pośredni, i odrodzenie w buddyzmie tybetańskim*, Wydawnictwo A, Kraków 1999.
59. Russell Diane, *The Politic of Rape*, Scarborough Book, New York 1974.
60. Sartori Giovanni, *Homo videns. Telewizja i post-myślenie*, tłum. J. Uszyński, UW, Warszawa 2007.
61. Sobol Elżbieta (red.), *Mały Słownik Języka Polskiego*, PWN, Warszawa 1996.
62. Staszczak Zofia (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, PWN, Warszawa 1987.
63. Sułkowski Bolesław, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, UŁ, Łódź 2006.
64. Syska Rafał, *Bruno Dumont: Wpatrzenie* [w:] *Autorzy kina europejskiego V*, Helman Alicja, Pitrus Andrzej (red.), Rabid, Kraków 2009.
65. Tarr Carrie, Rollet Brigitte, *Cinema and the Second Sex: Women's Filmmaking in France in the 1980s and 1990s*, Continuum, New York 2001.
66. Trawińska Maria, *Socjologia seksu*, [w:] Imieliński Kazimierz (red.) *Seksuologia społeczna*, PWN, Warszawa 1977.
67. Van Gennep Arnold, *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, PIW, Warszawa 2006.
68. Wasilewski Jerzy Sławomir, *Tabu*, UW, Warszawa 2010.
69. Webster Hutton, *Taboo. A Sociological Study*, Stanford University Press 1942.
70. Wilk Eugeniusz (red.), *Przemoc ikoniczna, czy „Nowa Widzialność?”*, UŚ, Katowice 2001.
71. Zadrożyńska Anna, *Powtarzać czas początku*, Wydawnictwo Spółdzielcze, Warszawa 1985.
72. Žižek Slavoj, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, tłum. A. Górny, Muza SA, Warszawa 2010.

Wydawnictwa ciągłe:

1. Bartkowska Marta, *Podróże do kresu możliwości czyli o transgresji w metafilmowym dyskursie François Ozona*, "Kwartalnik Filmowy" 2004, nr 46.
2. Bouzet Ange-Dominique, *Contestation dans le rangs de la Femis les étudiants de l'école supérieure du cinéma craignent une "normalization"*, "Libération", 8.04.1995.
3. Filipiak Izabella, *Istnienie mityczne Janion oraz jego przejawy w wyobraźni kulturowej i społecznej*, „Teksty Drugie” nr 6/2008.
4. Foucault Michel, *Podmiot i władza*, tłum. J. Zychowicz „Lewą nogą” 1998, nr 10.
5. Franaszek Andrzej, *Pokolenie '89*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 50.
6. Gorer Geoffrey, *Pornografia śmierci*, tłum. I. Sieradzki, „Teksy” 1979, nr 3.
7. Gorris Lothar, *Hexenkessel Hamburg-Altona*, „KulturSpiegel” 10/1998, s. 19.
8. Hrapkiewicz Błażej, *Gaspar Noé – Nie chcę promować religii*, „Zwierciadło” 2011, nr 2.
9. Jagielski Sebastian, *Rodzinne portrety, gorzkie łzy i rozpalone kamienie*, „Kino” 2006, nr 3.
10. Kletowski Piotr, *O nowe polskie kino to wołanie...*, „Ha!art” 2007, nr 27.
11. Kluskiewicz Łukasz, *Generacja NICponi. O nieobecności postaw buntowniczych w najmłodszym kinie polskim*, „Kino” 2006, nr 4.
12. Kosińska Karolina, *Androgyn, który spadł na ziemię*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47 – 48.
13. Kuśnierz Roman, *Wielki głód*, „Polityka” 2007, nr 48.
14. Lamand Ludovic, *La Femis a 20 ans. Histoire d'une grande école*, „Cahiers du cinéma” 2006.
15. Majmurek Jakub, *Nowa Ekstrema*, „Ha!Art” nr 31, wyd. specjalne 2/2010.
16. Marczyński Jacek, *Sfrustrowany inteligent śpiewa*, „Teatr” 2012, nr 4.
17. Morrey Douglas, *Open Wounds: Body and Image in Jean Luc Nancy and Claire Denis* „Film-Philosophy” obj. 12, No. 1, 2008.
18. Olszewski Jan, *Dojrzewanie według Moodyssona*, „Kino” 2004, nr 10.
19. Palmer Tim, *Style and Sensation in the contemporary french Cinema of The Body*, Journal of Film and Video 58.3, Fall 2006.
20. Pardo Carlos. *Des Films Français fascines par le sordide*, „Le Monde Diplomatique”, 2000, nr 2.
21. Piotrowska Anita, *Buntownik z wyboru*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 51-52.

22. Ratner Megan *Movin Towars the Unknow Other: An Interview with Claire Denis*, "Cineaste Magazine", Winter 2010 (24.11.2010).
23. Reid Mark A., *Colonial Observations* (Interview with C. Denis) „A Review of Contemporary Media”, no.40 March 1996.
24. Syska Rafał, *Filmowe modele przemocy*, „Niebieska Linia”, nr 3, 2004.
25. Topolski Jan, *Czas niszczy wszystko*, „Kino” 2011, nr. 1.
26. Tversky Amos, *Elimination by aspects: A theory of choice*, "Psychological Rewiew", nr 79, 1972.
27. Wandachowicz Jakub, *Generacja Nic*, „Gazeta Wyborcza” 5.09.2002
28. Wiktor Maria, *Seryjny monogamista*, „Twój Styl” 2007, nr 9.
29. Williams Linda, *Film Body: Gender, Genre and Excess*, "Film Quarterly", vol. 44, no. 4. (Summer, 1991).

Źródła internetowe:

1. Ancian Aimé, *Claire Denis: An Interwiev*, „Senses of Cinema” 12.12. 2002, http://sensesofcinema.com/2002/23/denis_interview/, [dostęp on line 28.11.2012].
2. Armanet Anaïs, *La fémis : une formation pour l'industrie du rêve*, <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/141.pdf>, [dostęp online: 8.01.2013].
3. Bielak Anna, *Lepsza część mnie – wywiad z Catherine Breillat*, Wenecja 6.09.2012, <http://www.stopklatka.pl/wywiady/wywiad.asp?wi=69002> [dostęp online: 13.12.2012].
4. Blottière Mathilde, *Les sirenes de La Fémis*, "Télérama" 22.05.2010, <http://www.telerama.fr/cinema/les-sirenes-de-la-femis,56116.php>, [dostęp online: 13.01.2013].
5. Bonitzer Pascal, Comolli Jean-Louis, Douchet Jean, Téchiné Andrè *La Fémis doit-elle être l'école du conformisme?* "Libération", 13. 09. 2009, <http://www.liberation.fr/tribune/0101179443-la-femis-doit-elle-etre-l-ecole-du-conformisme>, [dostęp online: 13.01.2013].
6. Bouzet Ange-Dominique, *Christine Juppé: «La Femis doit être culturellement diversifiée»* *La déléguée générale de l'école supérieure du cinéma pourfend «la pensée unique»*, 31.05. 1996, <http://www.liberation.fr/culture/0101179459-christine-juppe-la>

- femis-doit-etre-culturellement-diversifiee-la-deleguee-generale-de-l-ecole-superieure-du-cinema-pour-fend-la-pensee-unique, [dostęp online: 13.01.2013].
7. Brenez Nicole, *Cultural Guerrillas. The Fundamental questions of a cinema of intervention*, <http://www.movingimagesource.us/articles/cultural-guerrillas-20120301> [dostęp online: 20.09.2012].
 8. Corazon International, www.corazon.sslh.net, [dostęp online: 26.03.2013]
 9. Dumont Bruno, wywiad z reżyserem w audycji „Klub Trójki” 27.07.2011 <http://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/408129,Cialo-mistycyzm-przemoc-%E2%80%93-Bruno-Dumont-o-swoich-filmach> [dostęp on line: 10.11.2011].
 10. Eyre Hermione, *Claire Denis on filmmaking and feminism*, “Prospect 21”, 21. 06. 2010, <http://www.prospectmagazine.co.uk/2010/06/loving-the-lost-and-monstrous> [dostęp on line 27.11.2012]
 11. Glombitza Brigit, *Ich wollte Frauen entdecken*, www.taz.de/!5167/, 25.09.2007, [dostęp online: 26.03.2013].
 12. Hollender Barbara, *Odszedł Partice Chéreau*, <http://www.rp.pl/artykul/1055036.html?print=tak&p=0>, [dostęp online: 8.10.2013].
 13. Hussey Andrew, *Claire Denis: For me film-making is a journey into the impossible*, “The Observer”, 4.07.2010, <http://www.guardian.co.uk/film/2010/jul/04/claire-denis-white-material-interview> [28.11.2012].
 14. Kwaśniewski Jacek, *Tabu śmierci. Dlaczego powstało, dlaczego gaśnie*, w: www.jacekkwasniewski.eu.org [dostęp on line: 15.10.2013]
 15. La Fémis, strona oficjalna szkoły: <http://www.lafemis.fr/index.php?rub=2&PHPSESSID=c63c77549b0e7580b93e0e536df34f22>
 16. Lambert Caroline, *French Woman In Politics: The Long Road to Parity*, <http://www.brookings.edu/research/articles/2001/05/france-lambert> [dostęp online: 23.11.2012].
 17. Lim Dennis, *A Japanese Director's Path to Revolution*, “New York Times”, 28.02.2012, http://www.nytimes.com/2012/02/29/arts/29iht-adachi29.html?pagewanted=all&_moc.semityn.www , [dostęp online: 20.09.2012].
 18. Migdał Ireneusz, *Tanatokosmetyka i makijaż zmarłych*, „Kultura Pogrzebu” 2005, nr 1, http://www.kulturapogrzebu.com.pl/artykul.php?id=287&txt=Tanatkosmetyka_i_makija_zmar_ych [dostęp online: 5.11.2013].

19. Miller K. Henry, "Recenzja książki: T. Horeck, T. Kendall, *The New Extremism in Cinema: from France to Europe*", Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, <http://www.cineaste.com/articles/brutal-intimacy-analyzing-contemporary-french-cinema-and-the-new-extremism-in-cinema-from-france-to-europe> [dostęp online: 23.03.2013].
20. Moss Stephen, "It's OK to be hated" Interview with Patrice Chéreau, „The Guardian”, <http://www.guardian.co.uk/stage/2011/apr/25/patrice-chereau-director-interview-theatre> 25. 04. 2011, [dostęp online: 20.02.2013].
21. O'Hagan Sean, *Moody by name...*, „The Guardian”, 13.04.2003, <http://www.guardian.co.uk/film/2003/apr/13/features.review>, [dostęp online: 12.03.2013].
22. Oficjalna strona reżysera: <http://www.grandrieux.com/index.html>, [dostęp online: 20.09.2012].
23. Oficjalny profil reżyserki na stronie internetowej The European Graduate School, <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/>, [dostęp online: 13.12.2012]
24. Pawlicki Jacek, *Karać czy nie karać za kazirodztwo w XXI w.? W Danii rozgorzała dyskusja*, „Gazeta Wyborcza”, 15.11.2012, http://wyborcza.pl/1,76842,12858518,Karac_czy_nie_karac_za_kazirodztwo_w_XXI_wieku__W.html, [dostęp online: 16.06.2013].
25. Pawlicki Jacek, *Śmierć za życia na pierwszej stronie*, „Gazeta Wyborcza”, 20.03.2009, http://wyborcza.pl/dziennikarze/1,84228,6404353,Smierc_za_zycia_na_pierwszej_stronie.html [dostęp online: 5.11.2013]
26. Pende Hawter, *Death and Dying In the Tibetan Buddhist Tradition*, www.buddhanet.net/deathtib.htm [dostęp online: 30.10.2013].
27. Polizine Frédéric, *Biography* (Gaspar Noé), Oficjalna strona reżysera: *Le Temps Detruit Tout*, www.letempsdetruittout.net.
28. Puchowska Kinga, *Śmierć to dopiero początek*, „Focus”, 5.03.2010, <http://www.focus.pl/czlowiek/smierc-to-dopiero-poczatek-7218>, [dostęp online: 5.11.2013]
29. Quandt James, *Flesh & Blood: Sex and violence in recent French cinema*, <http://artforum.com/inprint/issue=200402&id=6199&pagenum=3> [dostęp online: 26.02.2013].
30. Radkiewicz Małgorzata *Kino kobiet*, rozm. J. Chłodzińska, „dwutygodnik.com” 2011, nr 5, www.dwutygodnik.com/film [dostęp online: 22.12.2012].

31. Romney Jonathan, *The Sex and violence*, "The Independent", 12.09. 2004, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/le-sex-and-violence-6161908.html> , [dostęp online: 26.02.2013].
32. Strona oficjalna reżysera: www.brunodumont.com [dostęp online: 18.11.2011]
33. Sztybor Bartosz, *Nikt się nie wpieprza w jego wizję. Wywiad z Xavierem Gensem, reżyserem Frontiere(s)*, <http://www.stopklatka.pl/wywiady/wywiad.asp?wi=46637> [dostęp online: 21.01.2013].
34. The ArtForum website (strona oficjalna), www.artforum.com, [dostęp: 26.02.2013] .
35. White John, *Interwiew with Pascal Laugier (Director of Martyrs)*, 13.04.2009, <http://film.thedigitalfix.com/content/id/70486/interview-with-pascal-laugier-director-of-martyrs.html>, [dostęp online: 4.02.2013].
36. Wojtasik Łukasz, *Cyberprzemoc – charakterystyka zjawiska*, <http://webcontrol.pl/art/cyberprzemoc.pdf> , [dostęp online: 22.01.2014].
37. www.AlloCine.fr, [dostęp online: 20.02.2013].

KATALOG FILMÓW NEW FRENCH EXTREMITY

(według dat powstania)

Pełną nazwę tendencji stosuje się dopiero do filmów z drugiej połowy lat 90. Wymienione tu tytuły z lat wcześniejszych to filmy, które bezspornie wpisują się w charakterystykę tendencji (wielokrotnie wymieniane jako przykłady New French Extremity przez krytyków i filmoznawców), a dorobek ich autorów należy traktować jako jej egzemplifikację.

1976

Młoda dziewczyna (Une vraie jeune fille), reż. C. Breillat, scen. C. Breillat, A. Génovès, muz. M. Shuman, w rolach gł. Ch. Alexandra, H. Keller.

1979

Nocna wrzawa (Tapage nocturne), reż. C. Breillat, scen. C. Breillat, muz. S. Gainsbourg, w rolach gł. D. Laffin, B. Devoldère.

1988

Czekolada (Chocolat), reż. C. Denis, scen. C. Denis, J-P. Fargeau, muz. A. Ibrahim, w rolach gł. J. Boschi, I. de Bankolé, F. Cluzet

Rozmiar 36, dziewczęcy (36 fillette), reż. C. Breillat, scen. C. Breillat, muz. M. Schmitt, w rolach gł. D. Zentout, E. Chicot

1990

Bez strachu przed śmiercią (S'en fout la mort), reż. C. Denis, scen. C. Denis, J-P. Fargeau, muz. A. Ibrahim, w rolach gł. I. De Bankolé, A. Descas.

1991

Mięso (Carne), reż. G. Noé, scen. G. Noé, w rolach gł. Ph. Nahon, B. Lenoir.

1992

Céline, reż. J-C. Brisseau, scen. J-C. Brisseau, muz. G. Delerue, w rolach gł. I. Pasco, L. Hérédia.

Zbrukany anioł (Sale comme un ange), reż. C. Breillat, scen. C. Breillat, muz. S. Magnard, O. Manoury, w rolach gł. C. Brasseur, C-J. Philippe

1994

Czarny anioł (L'Ange noir), reż. J-C. Brisseau, scen. J-C. Brisseau, muz. J. Musy, w rolach gł. T. Karyo, S. Vartan, M. Piccoli.

Nie mogę zasnąć (J'ai pas sommeil), reż. C. Denis, scen. C. Denis, J-P. Fargeau, muz. J-L. Murat, J. Pattison, w rolach gł. K. Golubeva, A. Descas, B. Dalle.

1995

Mała śmierć (La petite mort), reż. F. Ozon, scen. F. Ozon, D. Blasco, w rolach gł. F. Delaive, M. Jacques.

1996

Idealna miłość (Parfait amour!), reż. C. Breillat, scen. C. Breillat, w rolach gł. I. Renaud, F. Renaud.

Nenette i Boni (Nénette et Boni), reż. C. Denis, scen. C. Denis, J-P. Fargeau, muz. Tindersticks, w rolach gł. G. Colin, A. Houri, J. Nolot

1997

Spójrz na morze (Regarde la mer), reż. F. Ozon, scen. M. de Van, F. Ozon, muz. E. Neveux, C. Franck, w rolach gł. S. Hails, M. de Van.

Życie Jezusa (La Vie de Jesus), reż. B. Dumont, scen. B. Dumont, muz. R. Cuvillier, w rolach gł. D. Douche, M. Cottreel, K. Chaatouf.

1998

Sam przeciw wszystkim (Seul contre tous), reż. G. Noé, scen. G. Noé, w rolach gł. Ph. Nahon, B. Lenoir.

Sitcom, reż. F. Ozon, scen. F. Ozon, muz. E. Neveux, w rolach gł. M. de Van, E. Dandry.

Sombre, reż. Ph. Grandrieux, scen. S. Fillières, Ph. Grandrieux, P. Hodgson, muz. A. Vega, w rolach gł. M. Barbé, E. Löwensohn.

1999

Ludzkość (L'Humanité), reż. B. Dumont, scen. B. Dumont, muz. W. Christie, w rolach gł. E. Schotté, S. Canele

Piękna praca (Beau Travail) reż. C. Denis, scen. C. Denis, J-P. Fargeau, muz. E. Zur, Ch. H. de Pierrefeu, w rolach gł. D. Lavant, M. Subor, G. Colin.

Pola X, reż. L. Carax, scen. J-P. Fargeau, L. Sedofsky, L. Carax, muz. S. Walker, w rolach gł. G. Depardieu, C. Deneuve, Y. Golubeva.

Romans (Romance), reż. C. Breillat, scen. C. Breillat, muz. R. Tidas, D.J. Valentin, w rolach gł. C. Ducey, S. Stévenin.

Zbrodniczy kochankowie (Les Amants criminels), reż. F. Ozon, scen. F. Ozon, M. Romano, A. Perrichon, muz. Ph. Rombi, w rolach gł. N. Régnier, J. Renier

2000

Gwałt (Baise-moi), reż. V. Desportes, C. Trinh Thi, scen. V. Desportes, C. Trinh Thi, muz. V. Jan, w rolach gł. R. Anderson, K. Lancaume.

Krople wody na rozgrzanych kamieniach (Gouttes d'eau sur pierres brulantes), reż. F. Ozon, scen. F. Ozon na podstawie sztuki R. W. Fassbindera "Tropfen auf heisse Steine", muz. T. Holiday, w rolach gł. M. Zidi, L. Sagnier.

Pod piaskiem (Sous le sable), reż. F. Ozon, scen. M. de Van, F. Ozon, M. Romano, E. Bernheim, muz. Ph. Rombi, w rolach gł. Ch. Rampling, J. Nolot.

2001

Glód miłości (Trouble Every Day), reż. C. Denis, scen. C. Denis, J-P. Fargeau, muz. Tindersticks, w rolach gł. V. Gallo, B. Dalle.

Intymność (Intimacy), reż. P. Chéreau, scen. A-L. Trividic, P. Chéreau, H. Kureishi, w rolach gł. K. Fox, M. Rylance

Krótki rejs (Brève traversée), reż. C. Breillat, scen. C. Breillat, muz. P. Chevalier, D'Julz, w rolach gł. S. Pratt, G. Guillaín.

Le Pornographe, reż. B. Bonello, scen. B. Bonello, muz. B. Bonello, L. Markovitch, w rolach gł. J. Renier, D. Blanc, J-P. Léaud.

Moja siostra (À ma soeur!), reż. C. Breillat, scen. C. Breillat, muz. J-P. Jamot, F. N. Thai, w rolach gł. A. Reboux, R. Mesquida.

2002

Demonlover, reż. O. Assayas, scen. O. Assayas, muz. J. O'Rourke, Sonic Youth, w rolach gł. Ch. Seigny, C. Nielsen.

Nieodwracalne (Irréversible), reż. G. Noé, scen. G. Noé, muz. T. Bangalter, w rolach gł. M. Bellucci, V. Cassel, A. Dupontel

Nowe życie (La vie nouvelle), reż. Ph. Grandrieux, scen. Ph. Grandrieux, E. Vuillard, muz. É. Donnés, w rolach gł. Z. Knighton, A. Mouglalis, M. Barbé.

Piątkowa noc (Vendredi soir), reż. C. Denis, scen. E. Bernheim, C. Denis, muz. D. Hinchliffe, w rolach gł. V. Lemerrier, V. Lindon.

Pod moją skórą (Dans ma peau), reż. M. de Van, scen. M. de Van, muz. Bassmanti, E. Svensson, w rolach gł. M. de Van, L. Lucas.

Porn Theatre (La chatte à deux têtes), reż. J. Nolot, scen. J. Nolot, muz. J-L. Ughetto, w rolach gł. S. Viala, J. Nolot, V. Scognamiglio

Sekrety (Choses secrètes), reż. J-C. Brisseau, scen. J-C. Brisseau, muz. J. Civange, w rolach gł. S. Seyvecou, C. Revel, F. Deville.

Seks jest komedią (Sex is comedy, Scenes intimes), reż. C. Breillat, scen. C. Breillat, w rolach gł. A. Parillaud, G. Colin, R. Mesquida.

2003

Blady strach (Haute Tension), reż. A. Aja, scen. A. Aja, G. Levasseur, muz. F. Eudes, w rolach gł. C. De France, Maïwenn.

Dwadzieścia dziewięć palm (Twentynine Palms), reż. B. Dumont, scen. B. Dumont, w rolach gł. Y. Golubeva, D. Wissak.

Tiresia, reż. B. Bonello, scen. B. Bonello, muz. A. De La Simone, L. Markovitch, w rolach gł. L. Lucas, C. Choveaux.

2004

Anatomia piekła (Anatomie de l'enfer), reż. C. Breillat, scen. C. Breillat, w rolach gł. A. Casar, R. Siffredi.

Intruz (L'Intrus), reż. C. Denis, scen. C. Denis, J-P. Fargeau, J-L. Nancy, muz. S. Staples, w rolach gł. M. Subor, G. Colin, Y. Golubeva

Kalwaria (Calvaire), reż. F. Du Welz, scen. F. Du Welz, R. Protat, muz. V. Cahay, w rolach gł. L. Lucas, J. Berroyer, Ph. Nahon.

Moja matka (Ma mère), reż. Ch. Honoré, scen. Ch. Honoré, muz. J-C. Brisson, w rolach gł. I. Huppert, L. Garrel

Proces (Process), reż. C. S. Leigh, scen. C. S. Leigh, muz. J. Cale, w rolach gł. B. Dalle, G. Depardieu

2005

Czas, który pozostał (Le Temps qui reste), reż. F. Ozon, scen. F. Ozon, muz. V. Silvestrov, w rolach gł. M. Poupaud, V. Bruni Tedeschi, J. Moreau.

2006

Diabeł (Sheitan), reż. K. Chapiron, scen. Ch. Chapiron, K. Chapiron, muz. N. Lê, w rolach gł. V. Cassel, R. Misquida, L. Ly.

Flandria (Flandres), reż. B. Dumont, scen. B. Dumont, w rolach gł. A. Leroux, S. Boidin.

Les Anges exterminateurs, reż. J-C. Brisseau, scen. J-C. Brisseau, muz. J. Musy, w rolach gł. F. van den Driessche, M. Dubreuil, L. Bellynck.

Oni (Ils), reż. D. Moreau, X. Palud, scen. X. Palud, muz. R-M. Bini, w rolach gł. O. Bonamy, M. Cohen.

2007

Frontière(s), reż. X. Gens, scen. X. Gens, muz. J-P. Taieb, w rolach gł. K. Testa, A. Wiik.

Najście (À L'Intérieur), reż. A. Bustillo, J. Maury, scen. A. Bustillo, muz. F. Eudes, w rolach gł. B. Dalle, A. Paradis.

2008

35 kieliszków rumu (35 rhums), reż. C. Denis, scen. C. Denis, J-P. Fargeau, muz. Tindersticks, w rolach gł. A. Descas, M. Diop, G. Colin.

Basen (Swimming pool, 2003), reż. F. Ozon.

Jezioro (Un Lac), reż. Ph. Grandrieux, scen. Ph. Grandrieux, w rolach gł. D. Kubasov, N. Rehorová

Martyrs. Skazani na strach (Martyrs), reż. P. Laugier, scen. P. Laugier, muz. A. Cortés, W. Cortés, w rolach gł. M. Alaoui, M. Jampanoi.

Przygoda (À l'aventure), reż. J-C. Brisseau, scen. J-C. Brisseau, muz. J. Musy, w rolach gł. C. Brana, A. Binard, N. Chibani.

Vinyan, reż. F. du Welz, scen. F. Du Welz, O. Blackburn, D. Geig, muz. F. Eudes, w rolach gł. E. Béart, R. Sewell.

2009

Biała Afryka (White Material), reż. C. Denis, scen. C. Denis, M. N'Diaye, muz. S. Staples, w rolach gł. Ch. Lambert, I. Huppert, M. Subor

Hadewijch, reż. B. Dumont, scen. B. Dumont, muz. E. Luguern, w rolach gł. J. Sokolowski, K. Sarafidis.

Nie oglądaj się (Ne te retourne pas), reż. M. de Van, scen. M. de Van, muz. L. Rollinger, w rolach gł. S. Marceau, M. Bellucci

Schronienie (Le Refuge), reż. F. Ozon, scen. M. Hippeau, muz. L-R. Choisy, w rolach gł. I. Carré, L-R. Choisy, M. Poupaud.

Wkraczając w pustkę (Enter the Void), reż. G. Noé, scen. G. Noé, L. Hadzihalilovic, muz. T. Bangalter, w rolach gł. P. de la Huerta, N. Brown.

2011

Poza szatanem (Hors Satan), reż. B. Dumont, scen. B. Dumont, w rolach gł. D. Dewaele, A. Lemâtre.

2012

Dziewczyna znikąd (La fille de nulle part), reż. J-C. Brisseau, scen. J-C. Brisseau, w rolach gł. V. Legeay, J-C. Brisseau.

2013

Młoda i piękna (Jeune & Jolie), reż. F. Ozon, scen. F. Ozon, muz. Ph. Rombi, w rolach gł. M. Vach, G. Pailhas, Ch. Rampling.

INDEKS FILMÓW

- 2001: Odyseja kosmiczna (2001: A Space Odyssey, 1968)*, reż. S. Kubrick
- 33 sceny z życia (2008)*, reż. M. Szumowska
- 5x2 pięć razy we dwoje (5x2, 2004)*, reż. F. Ozon
- 71 fragmentów (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994)*, reż. M. Haneke
- 8 kobiet (8 femmes, 2002)*, reż. F. Ozon
- 9 Songs (2004)*, reż. M. Winterbottom
- A statek płynie, (E la nave va, 1983)*, reż. F. Fellini
- Amelia (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2000)*, reż. J-P. Jeunet
- Amen (2002)*, reż. Costa-Gavras
- Amok (1998)*, reż. N. Koryncka-Gruz
- Angel (2007)*, reż. F. Ozon
- Antychryst (2009)*, reż. L. von Trier
- Arabska robota (Travail d'arabe, 2003)*, reż. Ch. Philibert
- August Underground (2001)*, reż. F. Vogel
- Azymut (Azimut, 1989)*, reż. Ph. Grandrieux
- Baby Blues (2008)*, reż. D. Bertrand
- Baby blues (2012)*, reż. K. Rosłaniec
- Bardzo dyskretny bohater (Un Héros très discret, 1996)*, reż. J. Audiard
- Belfegor: upiór Luwru (Belphegor – Le fantôme du Louvre, 2001)*, reż. J-P. Salomé
- Bellissima (2001)*, reż. A. Urbański
- Bestia (La bete, 1975)*, reż. W. Borowczyk
- Bez wstydu (2012)*, reż. F. Marczewski
- Bezpieczniki (Fuses, 1967)*, reż. C. Schneemann
- Biała wstążka (Das Weisse Band, 2009)*, reż. M. Haneke
- Bonnie i Clyde (Bonnie & Clyde, 1967)* reż. A. Penn
- Braterstwo wilków (Le pacte des Louis, 2001)*, reż. Ch. Gans
- Brązowy królik (The Brown Bunny, 2003)*, reż. V. Gallo
- Brut (1995, seria francuskich portretów politycznych)*, reż. Ph. Grandrieux
- Być może piękno umocniło naszą determinację – Masao Adachi (Il se peut que beaute ait renforce notre resolution – Masao Adachi, 2011)*, reż. Ph. Grandrieux
- Bye-Bye (1995)*, reż. K. Dridi
- Całkowite zaćmienie (Total eclipse, 1995)*, reż. A. Holland

Ci, którzy mnie kochają wszędzie do pociągu (*Ceux qui m'aiment prendront le train*, 1998), reż. P. Chéreau

Coco Chanel (2009), reż. A. Fontaine

Crash: Niebezpieczne pożądanie (*Crash*, 1996), reż. D. Cronenberg

Czar orchidei (*La chair de l'orchidée*, 1974), reż. P. Chéreau

Czas Apokalipsy (*Apocalypse Now*, 1979) F. F. Coppola

Czas odnaleziony (*Le temps retrouvé d'après l'oeuvre de Marcel Proust*, 1999), reż. R. Ruiz

Czas wilka (*Le Temps du loup*, 2003), reż. M. Haneke

Cześć Tereska (2001), reż. R. Gliński

Daddy Nostalgie (1990), reż. B. Tavernier

Danton (1982), reż. A. Wajda

Dark Touch (2013), reż. M. De Van

Doberman (1997), reż. J. Kounen

Dotyk ciemności (*La petite noce*, 2012), reż. M. de Van

Dracula: ojciec i syn (*Dracula père et fils*, 1976), reż. E. Molinaro

Dreszcze (*Shivers*, 1975), reż. D. Cronenberg

Droga do Guantanamo (*The Road to Guantanamo*, 2006), reż. M. Winterbottom

Dyskretna (*La Discrète*, 1990), reż. Ch. Vincent

Dziura w sercu (*Et Hål i mitt hjärta*, 2004), reż. L. Moodysson

Easy Rider (1969), reż. D. Hopper

Egoiści (2000), reż. M. Treliński

Emmanuelle (1974) reż. J. Jaeckin

Europa, Europa (1990), reż. A. Holland

eXistenZ (1999), reż. D. Cronenberg

Fanny i Aleksander (*Fanny och Alexander*, 1987), reż. I. Bergman

Francuzka (*Une Femme française*, 1995), reż. R. Wagnier

Fucking Amal (1998), reż. L. Moodysson

Funny Games (1997), reż. M. Haneke

Funny Games U.S. (2007), reż. M. Haneke

Gabrielle (2005), reż. P. Chéreau

Galerianki (2009), reż. K. Roślaniec

Germinal (1993), reż. C. Berri

Głębokie gardło (*Deep Throat*, 1972), reż. G. Damiano

Głośniej od bomb (2002), reż. P. Wojcieszek

Głową w mur (*Gegen die Wand*, 2004), reż. F. Akin
Good Boys use Condoms (1998), reż. L. Hadžihalilović
Gospoia (*Une Femme de ménage*, 2002) reż. C. Berri
Gusta i guściki (*Le goût des autres*, 2000), reż. A. Jaoui
Halloween (2007), reż. R. Zombie
Hanna K. (1983), reż. Costa-Gavras
Harry, twój prawdziwy przyjaciel (*Harry, un ami qui vous veut du bien*, 2000), reż. D. Moll
Ichi zabójca (*Koroshiya 1., Ichi the Killer*, 2001), reż. T. Miike
Indochiny (1991), reż. R. Wagnier
Inferno (2001), reż. M. Pieprzyca
Jego brat (*Son frère*, 2003), reż. P. Chéreau
Jestem ciekawa – w kolorze żółtym (*I'm Courious (Yellow)*, 1967), reż. V. Sjöman
Jogo do Bicho (1994, film dok.), reż. Ph. Grandrieux
Kafejki (*Cafes*, 1992), reż. Ph. Grandrieux
Kiedy Otar odszedł (*Depuis qu'Otar Est parti*, 2003), reż. J. Bertucelli
Kiel (*Kynodontas*, 2009), reż. Y. Lanthimos
Kłątwa (*The Grudge*, 2004), reż. T. Shimizu
Klientka (*Cliente*, 2008), reż. J. Balasko
Kobieta z jeziora (*Lady In the Lake*, 1947), reż. R. Montgomery
Kochaj mnie (*Love me*, 2000), reż. L. Masson
Kochanek (*L'Amant*, 1991), reż. J. J. Annaud
Kod nieznany (*Code inconnu*, 2000), reż. M. Haneke
Kodeks 46 (*Code 46*, 2003), reż. M. Winterbottom
Koła (*La Roue*, 1993 dok.), reż. Ph. Grandrieux
Komedia/Komedianci (*Comedie/Comediens*, 1986), reż. Ph. Grandrieux
Królowa Margot (*La Reine Margot*, 1994), reż. P. Chéreau
Krzesła orkiestry (*Fauteuils d'orchestre*, 2006), reż. D. Thompson
L'Industrie du reve (1994), reż. Ph. Grandrieux
La Bouche de Jean Pierre (1996) reż. L. Hadžihalilović
Le Rocher d'Acapulco (1996), reż. L. Tuel
Les Salauds (2013), reż. C. Denis
Letnia sukienka (*Une Robe d'été*, 1996), reż. F. Ozon
Lilja 4-ever (2002), reż. L. Moodysson
Live (1990), reż. Ph. Grandrieux

Long Courrier (1985), reż. Ph. Grandrieux
Lucie Aubrac (1997), reż. C. Berri
Ludzka stonoga 2 (*The Human Centipede II*, 2011), reż. T. Six
Mała Apokalipsa (*La Petit apocalypse*, 1992), reż. Costa-Gavras
Mała śmierć (*La petite mort*, 1995), reż. F. Ozon
Mały przestępca (*Le Petit criminel*, 1990), reż. J. Doillon
Mamut (*Mammoth*, 2009), reż. L. Moodysson
Marry i Freddy (1994), reż. B. Dumont
Martwa dziewczyna (*Deathgirl*, 2008), reż. G. Harel, M. Sarmiento
Marzyciele (*The Dreamers*, 2003), reż. B. Bertolucci
MASH (1970), reż. R. Altman
Matka i dziwka (*La maman et la putain*, 1973) reż. J. Eustache
Matka Teresa od kotów (2010), reż. P. Sala
Mężczyzna idealny (*L'Homme ideal*, 1996), reż. F. Ozon
Mężczyzna moich marzeń (*Décalage horaire*, 2002), reż. D. Thompson
Mężczyzna zraniony (*L'Homme blessé*, 1983), reż. P. Chéreau
Miasto jest spokojne (*La Ville est tranquille*, 2000), reż. R. Guédiguian
Mieć (albo nie mieć) (*En avoir(ou pas)*, 1995), reż. L. Masson
Miłość (*Amour*, 2012), reż. M. Haneke
Młody Adam (*Young Adam*, 2003), reż. D. Mackenzie
Moi rodzice w pewien letni dzień (*Mes parents un jour d'été*, 1990), reż. F. Ozon
Moja ulubiona pora roku (*Ma saison préférée*, 1992), reż. A. Téchiné
Moje miasto (2002), reż. M. Lechki
Moje pieczone kurczaki (2002), reż. I. Siekierzyńska
Mucha (*The Fly*, 1986), reż. D. Cronenberg
Na krawędzi nieba (*Auf der anderen Seite*, 2007), reż. F. Akin
Na tym świecie (*In this Word*, 2002), reż. M. Winterbottom
Nadużycie słabości (*Abus de Faiblesse*, 2013), reż. C. Breillat
Nelly i pan Arnaud (*Nelly et Mounssieur Arnaud*, 1994), reż. C. Sautet
Nic do zrobienia (*Rien à faire*, 1999), reż. M. Vernoux
Niebo nad Berlinem (*Der Himmel über Berlin*, 1987), reż. W. Wenders.
Nieruchomy poruszyciel (2008), reż. Ł. Barczyk
Niewinność (*Innocence*, 2004), reż. L. Hadžihalilović
Oczy bez twarzy (*Les Yeux aans visage*, 1960), reż. G. Franju

Oda do radości (2005), reż. J. Komasa, A. Kazejak, M. Migas
Okazało się w podziemiu (*En Uppgörelse i den undre världen*, 1996, krótkometrażowy), reż. L. Moodysson
Oko (*The Eye*, 2008), reż. D. Moreau, X. Palud
Oko które kłamie (*L'Oeil qui ment*, 1993), reż. R. Ruiz
Old boy (*Oldeuboi*, 2003), reż. Ch-W. Park
Olivier, Olivier (1992), reż. A. Holland
Opętanie (*Possession*, 1981), reż. A. Żuławski
Opowiedz mi o deszczu (*Parlez-moi de la pluie*, 2008), reż. A. Jaoui
Opowieści czterech pór roku (*Conte d'automne, Conte d'été, Conte d'hiver, Conte de printemps*, 1990-1998), reż. E. Rohmer
Oskarżam! (*J'accuse!*, 1919), reż. A. Gance
Ostatni Mohikanin (*The Last of the Mohicans*, 1992), reż. M. Mann
Ostatnie tango w Paryżu (*Ultimo tango a Parigi*, 1972), reż. B. Bertolucci
Palce w brzuchu (*Les Doigts dans le Ventre*, 1988), reż. F. Ozon
Paryż (*Paris*, 1993), reż. B. Dumont
Paryż budzi się (*Paris s'éveille*, 1991), reż. O. Assayas
Paryż, Teksas (*Paris, Texas*, 1984), reż. W. Wenders
Patrzę na ciebie, Marysiu (1999), reż. Ł. Barczyk
Pelnia (*Pleine Lune*, 1983), reż. Ph. Grandrieux
Persona (1966), reż. I. Bergman
Pianistka (*Le Pianiste*, 2001), reż. M. Haneke.
Pieniądz (*L'argent*, 1983) reż. R. Bresson
Pierwsza śmierć Nono (*La premiere de mort de Nono*, 1987) reż. L. Hadžihalilović
Pies Andaluzyjski (*Un chien andalou*, 1929), reż. L. Buñuel
Plac Zbawiciela (2006), reż. J. Kos-Krauze, K. Krauze
Płonące istoty (*Flaming Creatures*, 1963), reż. J. Smith
Płynące wieżowce (2013), reż. T. Wasilewski
Podobieństwo rodzinne (*Un Air de famille*, 1996), reż. C. Klapisch
Podwójne życie Weroniki (*La Double vie de Véronique*, 1991), reż. K. Kieślowski
Pokolenie (*Une Generation*), reż. Ph. Grandrieux
Pokój wróżek (*La chambre des magiciennes*, 2000), reż. C. Miller
Policja (*Police*, 1985), reż. M. Pialat
Południe (*The South*, 1988), reż. F. Solanas

Ponette (1996), reż. J. Doillon
Portret podwójny (2001), reż. M. Front
Portret rodzinny (*Photo de famille*, 1988), reż. F. Ozon
Potomstwo (*The Brood*, 1979), reż. D. Cronenberg
Powrót do Sarajewa (*Retour a Sarajevo*, 1996), reż. Ph. Grandrieux
Poza prawem (*Out by law*, 1986), reż. J. Jarmusch
Pranie na sucho (*Nettoyage à sec*, 1997), reż. A. Fontaine
Pręgi (2004), reż. M. Piekorz
Przeciwnik (*L'Adversaire*, 2001), reż. N. Garcia
Przepustka (*Laissez-passer*, 2002), reż. B. Tavernier
Przetańczyć życie (*Faut que ça danse!*, 2007), reż. N. Lvovsky
Przynęta (*L'Appât*, 1994), reż. B. Tavernier
Psychoza (*Psycho*, 1960), reż. A. Hitchcock
Ręka diabła (*La Main du diable*, 1943), reż. M. Tourneur
Ricky (2009), reż. F. Ozon
Rozdroże Cafe (2005), reż. L. Wosiewicz
Róża między nami (*Une Rose entre nous*, 1994), reż. F. Ozon
Rytuał (*Ritual*, sekwencja w ramach projektu *7 dni w Hawanie*), (*7 days In Havana*, 2012), reż. G. Noé
Sala samobójców (2011), reż. J. Komasa
Salo, czyli 120 dni Sodomy (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), reż. P. P. Pasolini
Samia (2000), reż. Ph. Faucon
Sceny łóżkowe (*Scenes de lit*, 1997), reż. F. Ozon
Sekrety i kłamstwa (*Secrets & Lies*, 1996), reż. M. Leigh
Serce jak łód (*Un coeur en River*, 1991), reż. C. Sautet
SIDA (sekwencja w ramach projektu 8), (2006), reż. G. Noé
Sinobrody (*Barbe Bleue*, 2009), reż. C. Breillat
Siódmy kontynent (*Der siebente Kontinent*, 1989), reż. M. Haneke
Skanerzy (*Scanners*, 1981), reż. D. Cronenberg
Skóra (*The Skin*, 1981), reż. L. Cavani
Skóra kontra skóra (*Peau contre peau*, 1991), reż. F. Ozon
Solino (2002), reż. F. Akin
Soul Kitchen (2009), reż. F. Akin
Spadek z problemem (*Saint-Jaques... La mecque*, 2005), reż. C. Serreau

Stara kochanka (Une Vieille maîtresse, 2007), reż. C. Breillat
Strach (Angst, 1983), reż. G. Kargl
Szybko i bezboleśnie (Kurz und schmerzlos, 1998), reż. F. Akin
Śmieci w rajskim ogrodzie (Der Müll im Garten Eden, 2011), reż. F. Akin
Śmierć i dziewczyna (Death and the Maiden, 1994), reż. R. Polański
Śpiąca królewna (La Belle endormie, 2010), reż. C. Breillat.
Świąta na ziemi (Christmas on Earth, 1963), reż. B. Rubin
Takiego pięknego syna urodziłam (1999), reż. M. Koszałka
Tanga dla Gardela (El Exilio de Gardel (Tangos), 1985), reż. F. Solanas
Tato (1995), reż. M. Ślesicki
Tego dnia (Ce jour-là, 2003), reż. R. Ruiz
Teksaska masakra piłą mechaniczną (The Texas Chainsaw Massacre, 2003), reż. M. Nisel
Terrorysta – film o skazanych (Terrorister – en Film om dom Dömda, 2003 dok.), reż. L. Moodysson
Testament doktora Cordeliera (Le Testament du Docteur Cordelier, 1959) reż. J. Renoir
Thelma i Louise (Thelma & Louise, 1991), reż. R. Scott
Thomas reconstitué (1992), reż. F. Ozon
Tintarella di Luna (1985), reż. G. Noé
To była ciemna, burzowa noc (Det var mörk och stormig natt, 1995), reż. L. Moodysson
To zaczyna się dziś (Ça commence aujourd'hui, 1999), reż. B. Tavernier
Trzy kolory (3 Colours, 1992-1994), reż. K. Kiesłowski
Trzy życia jedna śmierć (Trois vies & une seule mort, 1995), reż. R. Ruiz
Tylko obraz (Juste une image, 1982), reż. Ph. Grandrieux
Tylko razem (Tillsammans, 2000), reż. L. Moodysson
Tylko trochę porozmawiać (Bara prata lite, 1997), reż. L. Moodysson
U niej w domu (Dans la Maison, 2012), reż. F. Ozon
Uczucia (Les sentiments, 2003), reż. N. Lvovsky
Ukryte (Caché, 2005), reż. M. Haneke
Une goutte de sang (1991), reż. F. Ozon
Upadek domu Usherów (La Chute de la Maison Usher, 1928), reż. J. Epstein
Uran (Uranus, 1991), reż. C. Berri
Urodzeni mordercy (Natural Born Killers, 1994), reż. O. Stone
Uwolnienie, (Deliverance, 1972), reż. J. Boorman
Victor (1993), reż. F. Ozon

Videodrome (1982), reż. D. Cronenberg
Vidoq (2001), reż. Pitof
W imię... (2013), reż. M. Szumowska
W lipcu (*Im Juli*, 2000), reż. F. Akin
We Fuck Alone (2006), reż. G. Noé
We Fucked Alone (sekwencja w ramach projektu *Destricted*), (2006), reż. G. Noé
Według Charliego (*Selon Charlie*, 2006), reż. N. Garcia
Weekend (1967), reż. J-L. Godard
Wideo Benny'ego (*Benny's Video*, 1992), reż. M. Haneke
Wieczór kuglarzy (*Gycklarnas afton*, 1953), reż. I. Bergman
Wina Woltera (*La faute à Voltaire*, 2000), reż. A. Kechiche
Window Water Baby Moving (1959), reż. S. Brakhage
Wstręt (*Repulsion*, 1967), reż. R. Polański
Wściekłość (*Rabid*, 1977), reż. D. Cronenberg
Wściekły byk (*Raging Bull*, 1980) reż. M. Scorsese
Wymiar natury (*Grandeur Nature*, 1984), reż. Ph. Grandrieux
Wyśnione życie aniołów (*La Vie rêvée des anges*, 1998), reż. E. Zonka
X2000 (1998), reż. F. Ozon
Z miłości do gwiazd (*Mes stars et moi*, 2008), reż. L. Colombani
Za naszą miłość (*À nos amours*, 1983), reż. M. Pialat
Zagubieni w miłości (*Persécution*, 2009), reż. P. Chéreau
Zmiana planów (*Le Code a changé*, 2009), reż. D. Thompson
Żona doskonała (*Potiche*, 2010), reż. F. Ozon
Życie jest muzyką (*Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul*, 2005), reż. F. Akin